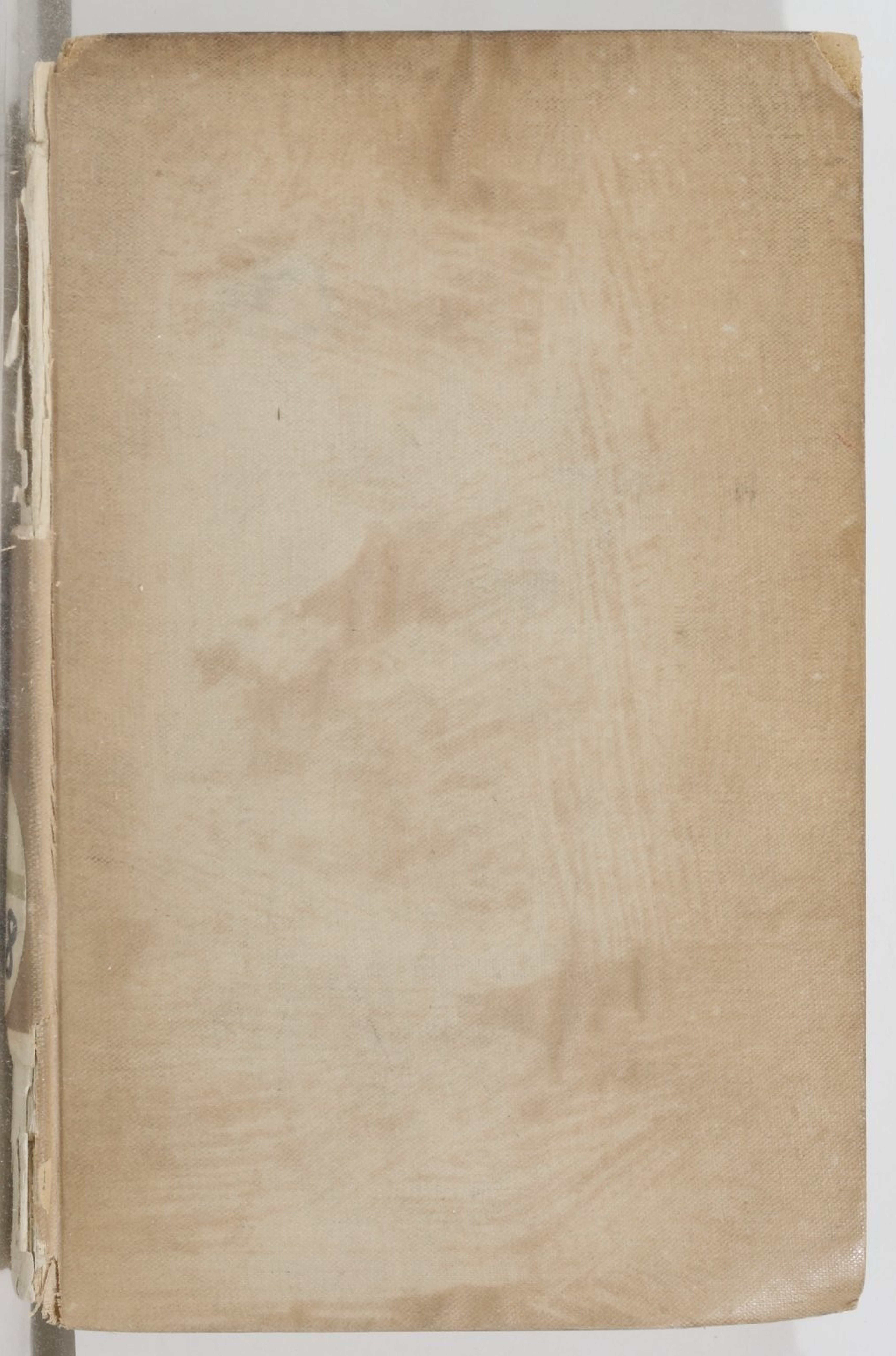
Artistes anciens et modernes, par Charles Clément



ARTISTES

ANCIENS ET MODERNES

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Librairie académique Didier et Cie.

GÉRICAULT. — Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître. 1 vol. in-8 — 6 fr.
Le même, 1 vol. in-12 — 3 fr. 50

PRUD'HON. — *Sa Vie, ses OEuvres et sa Correspondance*. 2e édit. 1 vol. in-8 — 6 fr.

LÉOPOLD ROBERT. — D'après sa correspondance inédite. 1 vol. in-8 — 6 fr.

Librairie Hetzel.

MICHEL-ANGE, LÉONARD DE VINCI, RAPHAEL, avec des Catalogues raisonnés, 3e édition. 1 vol. grand in-8 — 3 fr.

Librairie Michel Lévy, frères.

ÉTUDES SUR LES BEAUX ARTS EN FRANCE. 1 volume grand in-18 — 3 fr.

ARTISTES
ANCIENS ET MODERNES

PAR

CHARLES CLÉMENT





G. M

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

QUAI DES AUGUSTINS, 35

—

1876

ARTISTES

ANCIENS ET MODERNES[1]

LA

VÉNUS DE MILO

M. Ravaisson, conservateur des Antiques au musée du Louvre, qui porte dans ses nouvelles fonctions cet esprit investigateur, libre, vraiment scientifique dont ses travaux philosophiques sont empreints à un si haut degré, vient de publier une brochure sur la *Vénus de Milo*, qui a fait une vive sensation chez les savants et chez les artistes et mérite d'arrêter aussi l'attention du public. La question qu'elle pose est grave en effet, car il ne s'agit de rien moins que de porter la main sur une statue qui est sous sa forme actuelle, pour tous ceux qui aiment l'art sublime, un objet d'admiration et presque de culte, et on s'ex-

1. Les morceaux qui composent ce volume ont paru dans le *Journal des Débats*. On trouvera à la fin de chacun d'eux l'indication du mois et de l'année de leur première publication.

plique l'anxiété du savant conservateur et son désir d'attendre, pour exécuter le projet qu'il a conçu, le moment où il se sentira soutenu et absous par l'assentiment général. Pour ma part, je le dis dès l'abord, je trouve irréfutables les arguments que fait valoir M. Ravaisson et je vais tâcher de les exposer en donnant une rapide analyse de son travail.

J'ai à peine besoin de rappeler que la *Vénus de Milo*, découverte par un paysan dans un caveau de l'île de Melos, fut apportée en France, en 1821, par MM. Dumont d'Urville et de Marcellus. Dans une brochure que M. de Clarac, conservateur du musée des Antiques, publia à cette époque, nous lisons que « la statue était divisée en deux morceaux principaux qui, bien aplanis sur les faces qui se touchent, étaient réunis autrefois par un fort tenon, et dont le joint, la partageant horizontalement vers le milieu du corps, est à deux pouces sur la droite et à cinq sur la gauche au-dessous du commencement de la masse des plis qui enveloppent la ceinture. C'est à ces deux grandes divisions qu'il convient de rapporter les fragments qui en faisaient partie. » Il résulte d'une lettre très-curieuse et jusqu'ici inédite que M. de Clarac écrivit à M. de Forbin, directeur du musée, que les fragments qui composent cette admirable statue furent réunis à la hâte et presque à la dérobée. « Je vous avouerai, monsieur le comte, que je ne vois pas bien pourquoi vous vous adressez à moi pour faire inscrire le nom de cette statue, puisque depuis qu'elle est au roi et que je vous ai envoyé une notice à ce sujet, que l'on n'a pas jugé à propos de mettre sous les yeux de Sa Majesté, on ne m'a pas plus parlé de

cette statue que si elle m'était étrangère, ou plutôt que je fusse étranger au musée Royal. Si j'ai succédé dans le musée à M. Visconti, je n'ai pas la prétention de l'avoir remplacé; cependant, j'ai la même place que lui, et il me semble qu'ainsi que lui je suis chargé de l'estimation des monuments, de leur description, de leur mise en place, de leur restauration et de leur moulage. Comment se fait-il donc qu'il ait été décidé, sans que j'en sache rien, et sans doute dans un conseil secret où j'aurais dû être appelé, que cette statue ne serait pas restaurée ? Ce devait être l'objet d'une discussion à laquelle tout le monde serait étonné de ne m'avoir pas vu prendre part. Comment se fait-il aussi que j'aie trouvé hier tous les préparatifs pour placer cette statue, sans que j'aie reçu aucun avis? Il n'y a personne qui ne trouvât extraordinaire qu'une statue de cette importance soit venue à mon insu, et conduite par MM. les architectes, se placer au musée, et en chasser une autre qu'on a reléguée je ne sais où. »

Les craintes de M. de Clarac n'étaient que trop justifiées. Les deux grands fragments, assemblés par des mains inexpérimentées, ne l'ont pas été de manière à donner à la figure son aspect primitif, et dans cette occasion, les administrateurs de notre musée ont agi avec une impardonnable légèreté, comme ne l'a que trop constaté l'étude approfondie que M. Ravaisson a pu faire de cette célèbre statue.

Pendant le siége de Paris, en effet, M. le ministre de l'instruction publique avait fait transporter en lieu sûr cette perle de notre musée de sculpture. Lorsqu'on la retira de sa cachette, on constata que le

marbre était parfaitement intact, mais que les fragments du plâtre employé à souder les pièces dont la statue est composée, amollis par l'humidité du souterrain, s'étaient détachés. La chute du mastic qui dissimulait les joints a permis à M. Ravaisson « de se rendre un compte exact du nombre des divisions plus ou moins apparentes du monument, de la forme et de la situation des parties, d'une différence notable entre la manière dont elles avaient été assemblées originairement et celle dont elles l'ont été depuis, d'une différence plus notable encore entre l'assiette actuelle de toute la figure et celle qu'elle dut avoir jadis, ainsi que de concevoir la possibilité de faire disparaître ces différences sans porter au marbre la moindre atteinte, et par là de rapprocher le monument de son aspect et de son expression primitifs. »

L'examen des deux fragments principaux dont se compose la statue soulève plusieurs questions intéressantes, dont la solution n'est pas facile. Comme l'avait déjà remarqué M. de Clarac, les deux surfaces par lesquelles se touchent ces deux morceaux sont planes, et cette circonstance exclut une première supposition qui se présente d'abord à l'esprit : celle d'une rupture accidentelle de la statue, qu'on aurait restaurée purement et simplement en plaçant les deux parties l'une sur l'autre et en les attachant par les tenons intérieurs. Il est également impossible qu'on ait scié cette figure pour la transporter plus commodément ou pour la cacher; car les deux surfaces sont travaillées grossièrement à la gradine dans les parties centrales, qui font le creux relativement aux bords taillés plus finement au ciseau, de manière

à obtenir une jointure parfaite. Il est donc évident que la *Vénus de Milo* a été faite de deux blocs qui étaient dans l'antiquité reliés par deux tenons en fer soudés au plomb, dont on aperçoit très-distinctement la place et les traces. M. Ravaisson fait remarquer avec raison qu'on connaît un certain nombre de statues antiques qui présentent des pièces de rapport ; mais ces pièces sont presque toujours placées aux extrémités, là où, par suite d'une étude préalable insuffisante, le marbre se trouvait faire défaut. Comment s'expliquer alors que, dans un pays où abondaient les blocs de grande dimension de marbre de Paros, dont est faite cette statue, un artiste d'un aussi grand mérite ait exécuté son ouvrage en deux morceaux, sachant certainement que les tenons en fer au moyen desquels on relie deux blocs produisent tôt ou tard, et presque inévitablement, la rupture du marbre et constituent dans tous les cas, au point de vue de la stabilité et de la solidité, un danger auquel un sculpteur prudent n'expose pas son œuvre sans une absolue nécessité ?

Comme la *Vénus de Milo* ne paraît pas appartenir à une époque très-ancienne et qu'elle est, suivant toute vraisemblance, une de ces répétitions d'un chef-d'œuvre de quelque artiste de la grande époque que les sculpteurs grecs exécutèrent en si grande abondance, et sans se préoccuper autant que le faisaient les maîtres de la beauté des matériaux et du fini de l'exécution, on a supposé que son auteur s'était peu soucié d'une imperfection qui ne nuisait pas à l'effet de sa figure ; mais je pense plutôt avec M. Ravaisson que « pour décharger l'auteur de la

Vénus de Milo de ce reproche d'imprévoyance qu'il semble qu'il ait encouru s'il a employé deux blocs pour son œuvre, alors qu'il pouvait faire autrement, on pourrait avancer la conjecture qu'il aurait fait sa *Vénus* d'un seul bloc; que quelque accident étant venu à briser en deux cette statue, comme on en a de nombreux exemples, et peut-être le bloc inférieur se trouvant de plus fendu de manière à ne plus offrir au bloc supérieur une résistance assez assurée, il aurait fallu le remplacer par un autre bloc qu'on aurait pris de même marbre et travaillé sur le modèle de celui auquel on le substituait ; en sorte que la partie inférieure actuelle, quoique d'une époque peut-être peu éloignée de celle où le tout primitif fut créé, serait néanmoins une restauration. Ce serait alors le restaurateur et non le créateur de la *Vénus de Milo* qui en aurait fixé la partie ancienne à la partie nouvelle par des tenons de métal.

« Une telle conjecture acquerrait de la probabilité s'il était vrai, comme quelques-uns l'ont pensé, que la partie inférieure de la *Vénus de Milo*, quoique très-belle, n'égalât pourtant pas tout à fait en beauté la partie supérieure, et ne fût pas traitée avec un soin égal. »

Tout en partageant en somme l'opinion de M. Ravaisson, je ferai pourtant remarquer que l'imperfection relative de la partie inférieure de la *Vénus de Milo*, si elle existe, est bien peu sensible; qu'elle peut s'expliquer par le plus grand soin que l'artiste mettait tout naturellement dans l'exécution de la tête et des nus, et qu'il est très-vraisemblable que la rupture de la statue soit arrivée non peut-être pendant

que l'auteur y travaillait (l'étude des fragments appartenant à la hanche droite semble exclure cette supposition), mais de son vivant, de sorte qu'il aurait été lui-même le restaurateur de son œuvre.

Quoi qu'il en soit, les deux tenons placés l'un à droite, l'autre à gauche, près des hanches, avaient déterminé des ruptures dont étaient résultés ces fragments déjà signalés par M. de Clarac. Lorsqu'on rassembla dans l'atelier du Louvre les morceaux de la statue, on replaça exactement les fragments de la hanche droite; mais l'importante esquille appartenant à la hanche gauche fut, par une inadvertance vraiment inconcevable (il est vrai qu'on pourrait induire de la lettre de M. de Clarac que cette restauration a été faite par des architectes), scellée trop haut, de sorte qu'au lieu de s'affleurer au bord du bloc inférieur auquel il appartient, il le dépasse de quelques millimètres. Bien que le restaurateur ait un peu diminué cette saillie par un travail à la gradine, qui est visible, elle subsiste encore; et comme ce fragment n'aurait pu supporter le poids de la partie supérieure de la statue, il fallut trouver un moyen de remplir le joint, afin de donner une solidité suffisante à l'ensemble. Toute cette restauration a été conduite avec un tel sans-gêne et une telle ignorance des premiers éléments de la matière, qu'il faut citer textuellement ici les paroles de M. Ravaisson, qui a vu de ses yeux et touché de ses mains. « On prit alors le parti, dit-il, de placer entre les deux blocs, dans l'intervalle compris entre les vides laissés par les tenons disparus, et dans la direction d'arrière en avant, deux cales consistant en des

tringles de bois d'environ 2 centimètres de large et 25 de long, qui soutinssent le bloc supérieur au-dessus de la saillie du fragment rapporté trop haut à la hanche gauche, de telle façon, pourtant, afin que le vide ainsi produit entre les deux blocs fût le moindre possible, que le bloc supérieur allât s'incliner peu à peu vers l'avant et la droite jusqu'à se rencontrer avec la pièce rapportée à la hanche droite où il pouvait trouver appui. C'est ce qu'on a obtenu en faisant les deux cales d'épaisseur un peu différente, la plus mince à droite, et en taillant l'une et l'autre à biseau de l'arrière à l'avant; ces deux cales équivalent ainsi à une tranche qui diminuerait d'épaisseur de l'arrière de la hanche gauche à l'avant de la hanche droite. Mais de cette disposition il résulte nécessairement que la partie supérieure du corps s'incline un peu plus qu'il ne faudrait de gauche et d'arrière à droite et en avant.

« Ce n'est pas tout; les cales faites en bois ont été prises plus épaisses qu'il n'était nécessaire pour le but qu'on se proposait. Telles qu'elles sont, il y a entre le bas de la partie supérieure de la statue et le haut de la partie inférieure un vide qui est sur le devant et au milieu de 3 millimètres environ à gauche, et par derrière de près de 6.

« Le bloc supérieur ayant une hauteur plus que double du diamètre de sa base à l'arrière de la hanche gauche au devant de la hanche droite, il en résulte que la différence pour le haut de la figure, entre la place qu'elle occupe actuellement et celle qu'elle devrait occuper relativement à sa ligne d'aplomb, que cette différence, comptée sur une

ligne parallèle au diamètre en question, est de plus de 12 millimètres. »

Sur ce premier point, il n'y a pas d'hésitation possible : il faut rétablir la statue dans l'état où elle se trouvait, c'est-à-dire qu'il faut remettre à sa place la grande esquille de gauche, enlever les tringles et appliquer exactement les deux blocs l'un sur l'autre. Mais il se présente une seconde question. Il résulte de la description de M. de Clarac et de la planche qu'il a donnée de la figure telle qu'elle était au moment de son arrivée en France, que le joint des deux grands fragments présentait un plan horizontal, et cette condition est, en effet, de la plus grande importance à l'égard de la stabilité de la statue. Or, dans l'état actuel, ce plan dessine une ligne oblique à l'horizon. M. Ravaisson a constaté que le plan supérieur du bloc inférieur est incliné de 6 degrés environ, « et la coupe, en penchant de la droite à la gauche de la statue, suivant une ligne qui fait, avec celle de l'horizon, un angle d'environ 4 degrés, autrement dit, que ce plan penche dans la direction de l'arrière de la hanche gauche à l'avant de la hanche droite, de telle sorte, vu les dimensions de la statue, qu'il est plus élevé de près de 4 centimètres par derrière et à gauche, qu'il ne l'est par devant et à droite. Pour le plan inférieur du bloc supérieur, la pente est un peu plus forte encore, par les raisons exposées plus haut. »

Il est impossible d'admettre que l'auteur de la *Vénus* ait pris un parti qui enlevait toute solidité à sa statue, et qu'il ait violé une des règles élémentaires de la statuaire, qui veut que dans une figure

qui porte sur l'une des jambes, le fil à plomb placé au nœud de la gorge vienne tomber sur l'articulation du pied. Il suffit de regarder la *Vénus de Milo* pour s'apercevoir que cette loi n'est pas observée, car la verticale tombe très-sensiblement à droite et en avant de l'articulation du pied droit. Mais si l'on redresse la figure de manière à obtenir l'horizontalité des plans, on rentrera dans cette loi de statique que les anciens n'ont violée que dans certains cas qui ne s'appliquent pas à la *Vénus de Milo*. C'est dans la restauration vicieuse de la plinthe que M. Ravaisson trouve la cause de ce défaut d'aplomb, qui existe encore dans une assez large mesure lorsqu'on remet à sa place l'esquille de gauche et qu'on enlève les tringles de bois qui contribuent à faire pencher la figure. Cette plinthe était brisée. Après avoir régularisé la partie qui restait, on l'encastra dans une plinthe nouvelle, unie et horizontale. Mais on a de fréquents exemples de plinthes représentant un sol irrégulier et montant d'un côté, et M. Ravaisson donne de nombreuses raisons dont l'exposition nous entraînerait trop loin, qui prouvent presque jusqu'à l'évidence que celle qui supportait la *Vénus de Milo* devait s'élever de droite à gauche et d'avant en arrière, de manière que le plan de jonction des deux blocs devienne parfaitement horizontal. « Si l'on s'en rapporte, dit M. Ravaisson comme conclusion à cette première partie de son travail, à ce jugement de l'œil seul qui, pourvu qu'il soit suffisamment attentif, tient si souvent lieu de géométrie et de mécanique, on trouvera que la *Vénus de Milo*, telle qu'elle est, est plus inclinée en

avant et à droite qu'il ne le faudrait pour le satisfaire entièrement ; qu'elle paraît tendre à tomber de ce côté, surtout lorsqu'on la regarde de profil, tandis que, vue de face, à distance, elle offre un raccourci qui lui fait perdre beaucoup de son élégance ; qu'elle semble manquer ainsi de cet aplomb et de cette stabilité qui, toujours nécessaires, sont en particulier, comme le remarquait autrefois Walpole, un caractère éminent des monuments antiques ; que, par suite, l'expression même de toute la figure, se tournant vers la gauche en même temps que trop penchée en avant, ne répond pas entièrement à cet air de calme, et, pour ainsi dire, de sécurité, qui règne sur les traits des représentations des divinités grecques en général, et très-particulièrement sur ceux de la *Vénus de Milo ;* on trouvera qu'au contraire la statue, une fois redressée de la manière indiquée tout à l'heure, présente toute l'apparence du parfait équilibre et de la parfaite stabilité ; qu'elle prend un aspect plus conforme à l'esprit et aux habitudes de l'art antique ; qu'elle a plus de noblesse et de grâce à la fois, et que l'expression qui résulte de l'attitude générale du corps n'offre plus rien qui ne soit en complet accord avec celle du visage, plein tout ensemble de majesté et de douceur. »

A une argumentation qui, me semble-t-il, ne laisse pas de place au doute, M. Ravaisson a ajouté d'autres éléments qui permettent au public de se former une opinion en pleine connaissance de cause. Il a mis à la fin de sa brochure cinq photographies qui montrent d'abord la *Vénus de Milo* dans la caisse où elle avait

été placée pour être portée hors du Louvre et au moment où, le plâtre qui reliait les divers fragments de la statue étant tombé, on pouvait se rendre un compte exact de la restauration maladroite dont elle a été l'objet; puis les trois moulages qu'il a fait exécuter et qui sont exposés dans la salle à la suite de la galerie où se trouvent les monuments de Ninive et qui représentent la *Vénus de Milo* : 1° dans son état actuel; 2° redressée par la suppression des cales interposées entre les deux moitiés de la statue; 3° redressée par la suppression des cales et par le relèvement de la plinthe et par suite de toute la figure. Nous remercions vivement M. Ravaisson, pour notre part, d'avoir rompu avec des habitudes hautaines, mal placées et de tous points détestables, en consultant le public avant d'agir, et nous sommes persuadé que l'opinion se prononcera de manière à l'engager à remettre la *Vénus de Milo* dans son état primitif. Qu'on nous comprenne bien. Il n'est question à aucun degré d'une restauration; bien au contraire, M. Ravaisson voudrait même qu'on enlevât quelques adjonctions sans importance qu'on a faites çà et là au marbre avec du plâtre. Quand il s'agit de ces morceaux merveilleux qui nous permettent d'entrevoir un art sans égal, on ne peut pousser trop loin le respect et les scrupules. Mais, sur ce point, le savoir, la conscience et le zèle du conservateur des Antiques nous mettent complétement en repos.

Il nous est impossible pour aujourd'hui de donner même un aperçu de la seconde partie du travail de M. Ravaisson. Mais on lira avec un vif intérêt ces

pages substantielles où l'érudit écrivain étudie les questions qui se rapportent à cette statue. La *Vénus de Milo* représentait-elle un personnage isolé, et dans ce cas quel était ce personnage? Ou bien faisait-elle partie d'un groupe, et quel était ce groupe? Nous nous bornerons à dire que M. Ravaisson adopte l'opinion de Quatremère de Quincy, qui pensait que la *Vénus de Milo* appartenait à un groupe de *Vénus désarmant Mars*, et pour établir cette thèse, il est tout naturellement amené à étudier les diverses représentations de ces deux figures et à présenter des considérations de l'ordre le plus élevé sur le mythe de Vénus aux différentes époques de l'antiquité.

Janvier 1872.

LA

VÉNUS DE FALERONE

M. Ravaisson poursuit avec une infatigable activité la solution des problèmes relatifs à la Vénus de Milo. Dans les pages qui précèdent, j'ai exposé les idées du conservateur des Antiques touchant l'attitude que devait avoir la célèbre statue et que l'assemblage maladroit des pièces qui la composent a manifestement dénaturée. En signalant l'entrée au Louvre d'une nouvelle variante de la Vénus de Milo, qui vient confirmer, me semble-t-il, la plupart des conjectures de M. Ravaisson, je rappellerai brièvement les termes du procès qui s'instruit depuis deux ans devant le public, afin qu'on puisse se rendre un compte exact de l'importance de cette acquisition.

A l'époque du siége de Paris, la Vénus de Milo fut placée dans une caisse et cachée dans un souterrain de la préfecture de police. L'humidité ayant fait tomber le plâtre qui dissimulait les joints, on put se rendre un compte exact du nombre et de la forme

des fragments qui composent cette figure brisée et restaurée dans l'antiquité. Cet examen fit naître les doutes les plus motivés sur la régularité de l'assiette qui lui fut donnée en 1821 dans les ateliers du Louvre.

On trouva en effet que la statue était brisée horizontalement vers le milieu du corps, un peu au-dessus de la draperie qui enveloppe les hanches, et que les tenons en fer qui servaient à réunir ces deux grands morceaux avaient fait éclater le marbre et déterminé la formation de trois autres petits fragments, un à droite et deux à gauche. Je ne reviendrai pas sur la différence que l'on croit remarquer dans le travail des deux blocs principaux, différence qui prouverait que le restaurateur ancien n'était pas l'auteur de la statue, et pour ce point, qui ne manque certainement pas d'intérêt, je renvoie à ce que j'ai dit plus haut. Quant à l'assemblage, lorsque le restaurateur du Louvre voulut réunir les pièces du monument, il mit bien à leurs places le fragment de la hanche droite et le fragment supérieur de la hanche gauche, mais il scella trop haut l'éclat inférieur de la hanche du même côté, de sorte que son bord vint s'affleurer quelques millimètres au-dessus du grand bloc qui forme la partie inférieure de la statue. On ne pouvait songer à faire porter le bloc supérieur sur cette saillie et on prit le parti de remplir le vide par des tringles de bois taillées en biseau de l'arrière à l'avant, d'où il résulte que le haut du corps s'incline plus qu'il ne faudrait de gauche et d'arrière à droite et en avant.

M. Ravaisson, voulant consulter l'opinion avant de

toucher au monument original, fit exécuter un premier moulage, en supposant enlevées et les tringles de bois et la saillie du fragment mal placée. La figure se trouva sensiblement redressée. Cependant elle était loin de répondre encore à la loi qui veut que le centre de gravité d'une statue portant sur une seule jambe passe par la fossette sus-sternale et la malléole interne de la jambe qui porte. Il est vrai qu'on répondait que la figure, s'appuyant aussi, quoique très-légèrement, sur la jambe ployée, et dirigeant ses deux bras du même côté, la verticale devait tomber entre les deux pieds et en avant ; mais le mouvement, n'ayant rien de violent, ne peut, à mon sens, modifier que très-légèrement l'attitude normale de la figure, surtout si l'on pense que la *Vénus* faisait partie d'un groupe, comme je chercherai à l'établir plus tard, et qu'elle appuyait sa main à l'épaule d'un autre personnage. Dans tous les cas, en admettant même le déplacement du centre de gravité, difficile à déterminer exactement lorsqu'il y a plusieurs points d'appui, on trouverait dans le mouvement des bras un nouvel argument pour avancer la verticale de gauche à droite par rapport au spectateur. Sur ce point donc, aucune difficulté.

Mais il y a plus. J'ai dit que la statue était formée de deux grands blocs. Si elle avait été brisée par accident et rajustée tant bien que mal, les surfaces de ces deux blocs seraient irrégulières ; elles présenteraient des esquilles et un aspect de cassure dont on n'a trouvé aucune trace. On s'est également assuré que la statue n'avait pas été sciée, ce qui

aurait pu arriver dans le but de la transporter plus facilement ou de la cacher. Non, les surfaces sont parfaitement unies, travaillées au centre un peu en creux à la gradine, et plus finement sur les bords au ciseau. Soit donc que l'on suppose que ces deux parties aient été faites par le même artiste, soit que l'on pense que l'une d'elles est l'œuvre d'un restaurateur, il est impossible d'admettre que l'auteur éminent ou le restaurateur très-habile de cette statue, qui connaissait sans doute les lois les plus élémentaires de la statique, ait placé ses blocs obliquement l'un sur l'autre, c'est-à-dire dans de détestables conditions de stabilité. Or, dans l'état actuel, le plan de jonction penche très-sensiblement de l'arrière de la hanche gauche à l'avant de la hanche droite. Il faut donc conclure que, lorsque le restaurateur du Louvre a encastré les restes de la plinthe antique dans une plinthe moderne, il l'a placée trop bas à gauche et en arrière, ce que semblent indiquer, du reste, des traces très-visibles de travaux récents soit sur le plat de la plinthe elle-même, soit au pli de la draperie qui descend jusque sur le talon de la figure. C'est en supposant la plinthe relevée de gauche et d'arrière à droite et en avant, jusqu'à ce que le joint soit tout à fait horizontal, que M. Ravaisson a fait exécuter un second moulage qui présente la statue dans des conditions parfaites d'équilibre et rend plus évident et plus éclatant le caractère de dignité, de majesté que possède déjà à un si haut degré le monument original, en dépit des modifications malheureuses qu'il a subies.

Les présomptions tirées de l'étude de la statue elle-même ne suffisaient pas à M. Ravaisson. Il a voulu la comparer aux variantes nombreuses qu'on en possède. Il a donc réuni dans une salle du Louvre des moulages de la Vénus du jardin de la Pigna au Vatican, de celles du jardin Boboli à Florence, de la villa Albani à Rome, de Capoue au musée de Naples, de la Victoire (Vénus) de Brescia, et enfin le marbre original que vient d'acquérir le musée du Louvre et que l'on connaît sous le nom de Vénus de Falerone. Sauf quelques très-légères différences dans l'attitude de la Vénus de Capoue et de la Victoire de Brescia, qui originairement étaient, selon toute apparence, groupées avec un Amour, c'est-à-dire avec une figure plus petite qu'elles, toutes ces statues ont l'aplomb, l'assiette qu'avait certainement jadis la Vénus de Milo et qu'il serait très-aisé de lui rendre, et, si l'on me permet cette expression, c'est à l'unanimité qu'elles donnent raison au savant conservateur des Antiques.

Cependant la Vénus de Falerone n'est pas seulement un argument en faveur d'une hypothèse ou d'un système. Prise en elle-même, elle est belle, et son acquisition enrichit notre admirable musée d'une pièce intéressante et importante. Faite de marbre de Paros et de travail grec, elle a été trouvée en 1836 dans le théâtre de Falerii — non pas la Falerii de Camille, mais une ville du même nom qui était située sur l'Adriatique. — Elle appartenait à un particulier, de sorte que, quoiqu'elle ait été publiée, à ce que je crois, on la connaissait très-peu. Plus mutilée encore que la Vénus de Milo, puisqu'il lui manque

non-seulement les bras, mais la tête et la partie postérieure de l'épaule gauche, elle se rapporte au même type que la Vénus du Vatican et que celle du jardin Boboli, c'est-à-dire qu'elle est entièrement drapée ; c'est même dans cette circonstance que réside une grande partie de son intérêt. On sait, en effet, que jusqu'au temps de Périclès les artistes habillaient presque toujours les figures de femmes ; ils ne commencèrent guère à les représenter sans voile que lorsque la sculpture se relâcha de son antique sévérité. En partant de cette idée, qui est pleinement confirmée par le style des figures, on peut rapporter à deux types les nombreuses variantes de l'œuvre qui nous occupe : l'un représenté, par exemple, par la Vénus du Vatican et par celle de Falerone, qui lui est pour ainsi dire identique ; l'autre par la Vénus de Milo, de beaucoup le plus bel exemplaire que l'on connaisse de cette conception pittoresque ; par la Vénus de Capoue ; par celle de la villa Albani et par la Victoire de Brescia, que je place ici, quoiqu'elle soit presque entièrement drapée, parce que son vêtement entr'ouvert et flottant semble destiné bien moins à la voiler qu'à irriter la curiosité du spectateur. Lorsqu'il s'agit d'antiquité, il serait imprudent, dans l'état de nos connaissances, de vouloir trop préciser. Je crois pourtant qu'on peut dire que si notre Vénus de Milo se rapporte, comme on l'admet généralement, au siècle d'Alexandre et à l'école de Lysippe, il faut faire remonter la Vénus de Falerone, sinon par l'exécution, ce qui paraît bien difficile à déterminer, au moins par la conception, à l'époque de Periclès et peut-être au delà : ce

serait alors une reproduction ou une réminiscence d'une statue célèbre plus ancienne. Par l'attitude et par le type même, elle rappelle exactement la Vénus de Milo, et la différence la plus marquée est dans la position de la jambe gauche. En effet, le pied gauche est posé sur un casque plus élevé et placé plus en arrière que l'objet indistinct (une tortue probablement) qui servait de support à celui de la Vénus de Milo. Il en résulte que la jambe est plus franchement ployée et que le genou fait une saillie prononcée d'où tombent jusqu'à terre les plis droits du péplum qui dans l'autre statue pressent et accusent le galbe. Cependant, par ses dispositions générales, cette partie de la draperie qui s'enroule aussi plus obliquement au-dessous des hanches et en montant de gauche à droite se rapporte à la même conception ; mais les plis nombreux, petits, serrés, forment, par leur réunion, de larges masses qui rappellent la manière de Phidias. On remarque aussi cette espèce de froncement sur les bords du manteau, qui est caractéristique de cette école. J'en dirai autant de la tunique légère, rattachée par une ceinture immédiatement au-dessous de la gorge, et qui dessine, comme pourrait le faire une étoffe mouillée, les formes amples, souples, d'une extrême élégance, de ce corps vivant et superbe. Je le répète, cette noble figure est loin d'égaler la Vénus de Milo, mais elle appartient à une époque antérieure et plus sévère. et nous donne au moins une reproduction très-approximative d'un ouvrage admirable.

En voyant les différentes variantes de ce type mer-

veilleux que M. Ravaisson a réunies au Louvre, en se rappelant d'autres monuments — marbres, vases, pierres gravées — qui représentent la même figure, on se demande s'il ne serait pas possible de restituer cette statue — non en réalité, bien entendu, mais simplement par la pensée, car, Dieu merci, on a abandonné, et pour toujours, espérons-le, l'usage sacrilége des restaurations — de la compléter en se représentant les parties qui lui manquent, de la reconstruire dans son ensemble et dans son action. Était-elle isolée? Était-elle associée à une autre figure? Et si elle faisait partie d'un groupe, quelle était cette autre figure qui l'accompagnait, et comment se composait le monument dont elle faisait partie? Tels sont les problèmes très-complexes et très-délicats sur lesquels les travaux des archéologues modernes et ceux, entre autres, de M. Ravaisson, ont jeté une vive lumière, et que je dois me borner à analyser rapidement.

Dès le premier moment, Quatremère de Quincy avait entrevu la solution à laquelle on revient aujourd'hui. Il pensait que notre Vénus avait originairement fait partie d'un groupe où elle était associée à Mars, et il invoquait en faveur de cette opinion divers monuments où l'on reconnaît des variantes de cette statue. Il s'opposa cependant à tout essai d'une restauration dont on ne possédait pas tous les éléments, et que l'attitude de la statue penchée à contre-sens, par suite de l'erreur commise dans l'assemblage des morceaux et dont il ne se doutait pas, rendait impossible. On présenta diverses hypothèses. M. Tarral, par exemple, supposait qu'un

fragment de bras et une main tenant une pomme, trouvés dans le même endroit que la Vénus de Milo, et qui sont du même marbre, avaient appartenu à cette statue, dont il faisait une Vénus victorieuse de Junon et de Pallas. Des arguments nouveaux que l'on a récemment présentés à l'appui de cette thèse n'ont pas fait avancer la question d'un pas et me paraissent loin d'être concluants. Suivant Émeric David, elle représentait une nymphe protectrice de l'île de Melos, ou, si l'on négligeait les fragments dont je viens de parler, une Muse jouant de la lyre. D'autres la rapprochaient de la Victoire de Brescia, sans tenir compte du mouvement différent de la tête penchée en avant dans ce dernier ouvrage et des bras, et sans s'apercevoir que les ailes et le bouclier sont des restaurations romaines d'une assez basse époque, de sorte que cette prétendue Victoire est une Vénus presque identique à la Vénus de Capoue. « Une remarque coupe court, dit M. Ravaisson, aux diverses hypothèses qu'on a proposées ou qu'on pourrait proposer encore pour restituer la statue de Milo en la considérant comme une figure isolée ; c'est celle qu'a faite Quatremère de Quincy, que, comme par derrière la draperie n'est que dégrossie, évidemment parce que la statue devait être placée dans une niche, de façon qu'on ne la vît presque point par derrière, de même cette draperie étant peu terminée du côté gauche vers lequel tournent les bras et la tête, et la figure entière n'offrant pas du côté gauche un bon aspect, c'est une preuve qu'il devait se trouver de ce côté quelque objet, vraisemblablement un autre personnage, qui ne le laissait voir que très-

incomplétement. J'ajoute que tout le côté gauche du visage est sensiblement plus négligé que l'autre. Quel était le deuxième personnage ? c'est ce que fait connaître la comparaison de plusieurs monuments offrant une Vénus très-semblable à la statue de Milo par l'attitude et le costume, et groupée avec un Mars. Dans ces monuments, on voit Vénus s'adressant à Mars et paraissant chercher à obtenir qu'il dépose ses armes. C'est une conception, remarquait encore Quatremère de Quincy, qu'on retrouve dans les poëtes, et particulièrement dans ces beaux vers de Lucrèce où, célébrant Vénus comme la divinité qui entretient la vie dans toute la nature, qui y met tout ce qui s'y trouve de beauté et de joie, il l'implore afin que, pour assurer aussi la paix aux mortels, elle persuade à Mars de venir auprès d'elle se reposer des combats et de mettre ainsi un terme aux maux qu'ils causent. La statue découverte à Milo, concluait Quatremère de Quincy, avait donc appartenu à un groupe qui, d'après la beauté rare de cette figure, pouvait bien avoir été l'original dont les monuments analogues qu'il citait offraient des imitations, et ce groupe représentait Vénus apaisant et désarmant Mars. »

On a repliqué à Quatremère de Quincy que les monuments et les auteurs qu'il invoque sont relativement modernes ; que Mars, qui tient une si grande place dans la mythologie romaine, joue un rôle beaucoup moins important dans la religion, dans la littérature, dans les arts de la Grèce. Cela est vrai ; mais, tout en reconnaissant une certaine valeur à ces arguments, ils n'ont

pas la portée qu'on a voulu leur donner, et M. Ravaisson les réfute par des considérations pleines d'intérêt et qui me paraissent péremptoires sur le mythe de Vénus et de Mars chez les populations helléniques. Je renvoie à sa brochure pour cette discussion, et je ne m'arrête qu'à quelques-uns des monuments qui peuvent fournir des indications pour la solution artistique de la question et que cite M. Ravaisson.

C'est d'abord un groupe du musée de Florence « qui représente Vénus dans l'attitude et le costume de la statue de Milo, la main gauche sur l'épaule gauche de Mars, la main droite portée à sa poitrine, comme pour lui ôter son baudrier.

« Deux groupes du musée du Capitole à Rome, et du musée du Louvre, sont composés de même et offrent certainement le même sujet. Seulement Vénus y est vêtue, outre le péplum, d'une tunique, et les têtes sont celles d'Adrien et de sa femme Sabine, comme on peut s'en assurer en les comparant avec les statues, les bustes et les médailles de cet empereur et de cette impératrice.

« Même sujet encore sur une pierre gravée du musée de Florence et sur une médaille de l'impératrice Faustine, femme de Marc-Aurèle, avec quelques légères différences dans les attitudes et les attributs.

« De ces monumens rapprochés on peut inférer qu'ils présentent des variantes d'un même type, sans doute célèbre, dont on retrouve dans la Vénus de Milo un élément d'une époque plus ancienne que le groupe même de Florence. De ces monuments

rapprochés on peut inférer encore que le type qu'ils reproduisent représentait Vénus accueillant Mars après le combat, l'apaisant et le désarmant. »

Quant au Mars qui formait le second élément de ce groupe, il en existe plusieurs répétitions isolées, et la plus belle est sans contredit la statue du Louvre connue sous le nom d'Achille Borghèse. Il est généralement admis aujourd'hui que cette figure représente Mars et non point Achille. Le seul argument de quelque poids en faveur de cette attribution était tiré de l'anneau que l'exemplaire du Louvre porte à la jambe droite, et où l'on voyait l'indication symbolique d'une pièce d'armure destinée à protéger le talon vulnérable du héros. Mais cet anneau est placé trop haut pour avoir cette signification, et il est probable qu'il représente le bourrelet destiné à soutenir le jambard et à garantir la cheville de son contact. On le voit en effet remplissant cet office chez un personnage d'un vase grec du musée du Louvre, et on peut supposer que dans notre statue il est destiné à rappeler l'armure que Mars vient de quitter. On remarquera que le casque est orné non-seulement de griffons, mais de loups ; et ce dernier animal, fait observer très-judicieusement M. Ravaisson, était l'attribut aussi particulier de Mars que la colombe l'était de Vénus. La barbe naissante qui couvre les joues du dieu se retrouve dans toutes ses représentations authentiques; le bras pendant le long du corps, la tête légèrement penchée en avant semblent indiquer une volonté qui vient de céder et de se soumettre ;

enfin dans l'exemplaire du Louvre, ainsi que dans les diverses variantes du même type, le côté droit est d'un travail plus négligé que l'autre côté de la figure ; or on se rappelle que nous avons signalé la même imperfection dans le côté gauche de la Vénus de Milo. Preuve évidente, dit M. Ravaisson, que cette Vénus et ce Mars étaient placés de telle sorte que le spectateur ne devait bien voir ni le côté gauche de la première, ni le côté droit du second.

Ce point étant admis, on pourra très-facilement reconstruire par la pensée le groupe primitif dont l'Adrien et la Sabine du Louvre sont une réminiscence très-éloignée sans doute et d'une exécution des plus médiocres, mais où l'on retrouve indubitablement les types de la statue de Milo et du Mars Borghèse. Il est vrai que notre Vénus n'est qu'à demi vêtue, mais l'artiste romain représentait un personnage réel, à qui il a donné le costume de son temps ; et il a pu d'ailleurs s'inspirer de quelqu'un des anciens exemplaires drapés de cette figure. D'une autre part, le Mars Borghèse ne porte pas le baudrier; d'où l'on pourrait induire que cet exemplaire particulier était une reproduction libre qui n'était pas destinée à faire partie d'un groupe. Mais ce baudrier existe non-seulement dans le Mars Adrien du Louvre, mais dans les variantes du Vatican, du Capitole et du musée de Dresde. Dans cette dernière figure, dont M. Ravaisson a fait exécuter un moulage qui prendra prochainement place, je l'espère, dans la salle des Vénus, il présente une particularité remarquable : il va de l'épaule gauche à la hanche

droite, et cette disposition semble prise tout exprès pour faciliter l'action de Vénus. Dans cette même statue, on remarque derrière l'épaule gauche une sorte de dépression produite par l'arrachement d'une partie du muscle et du baudrier, et qui ne peut guère s'expliquer que par la fracture d'un bras qui s'appuyait à cette place.

J'ai à peine besoin de dire que le Mars et la Vénus du Louvre ne sont en aucune manière les deux exemplaires qui formaient le groupe primitif, car ils n'appartiennent certainement pas à la même époque, et ils ne sont pas de mêmes proportions. Par le développement des épaules et de la poitrine, par les jambes courtes, par les membres très-forts à l'origine et d'une extrême finesse aux extrémités, par l'aspect carré, trapu de la figure entière, le Mars rappelle les écoles anciennes et il est, soit par l'exécution, soit tout au moins par le style, antérieur à Phidias ou tout au plus contemporain de ce maître. Vénus, au contraire, par la souplesse du travail, la manière large et sommaire des draperies, par l'arrangement libre, un peu négligé, un peu fantasque de la coiffure, par quelques légères irrégularités que l'on remarque dans les proportions du corps, appartiendrait à une époque moins sévère, plus récente, où l'on se préoccupait du modèle vivant autant pour le moins que des règles absolues des sculpteurs anciens ; on a nommé l'école de Lysippe, et je crois qu'en effet on pourrait la rapporter au siècle d'Alexandre. Loin de moi cependant la pensée de tenir ces deux merveilleuses statues pour des répétitions dues à de simples praticiens. Elles ont un

caractère personnel si nettement accusé, que l'on peut bien affirmer qu'elles sont l'œuvre de grands artistes ; mais pourtant, il faut en convenir, elles ne paraissent être ni l'une ni l'autre les originaux des types qu'elles reproduisent.

En résumé, on peut croire que, dès une antiquité reculée, il existait un groupe représentant Vénus désarmant Mars qui jouissait d'une grande célébrité ; que les artistes des époques suivantes le répétèrent tantôt dans son ensemble, tantôt en ne reprenant qu'une des deux figures, tantôt même en changeant le motif primitif, comme ce fut le cas pour la Vénus de Capoue et pour celle de Brescia qui, suivant toute vraisemblance, étaient groupées avec un Amour ; que nous possédons dans le Mars Borghèse et dans celui du musée de Dresde, dans les Vénus drapées de Falerone et du Vatican, les exemplaires les plus anciens de cette conception pittoresque, et dans la Vénus de Milo, ainsi que dans quelques autres statues, des variantes plus récentes des deux éléments de ce groupe. Quant au groupe primitif, il était tellement connu, que son souvenir se conserva jusqu'à la décadence romaine, et que les sculpteurs de cette période s'en inspirèrent pour représenter les personnages illustres de leur temps. Il était en quelque sorte pour l'antiquité ce que fut pour la Renaissance le Couronnement de la Vierge, par exemple, dont le motif, créé par quelque mosaïste ou quelque peintre primitif, fut repris par les artistes des époques suivantes et modifié selon les transformations du style, du goût, et les perfectionnements des procédés matériels, avec cette différence cepen-

dant qu'il paraît indubitable que le monument antique était un chef-d'œuvre, exécuté par un sculpteur de génie, au moment où l'art grec avait atteint ou presque atteint la perfection.

Janvier 1874.

ROME SOUTERRAINE

M. Paul Allard, l'auteur de l'important ouvrage qui a pour titre *Rome souterraine*, s'est fait un devoir d'expliquer dans une préface développée le but qu'il a poursuivi, le plan de son livre, et de déterminer, avec une modestie bien rare chez les écrivains, les éléments dont se compose ce vaste travail.

« Depuis deux siècles, et surtout depuis trente ans, dit-il, le sol romain, dans lequel il semble que gisent enfouis les fondements mêmes de l'histoire, a été creusé avec une ardeur infatigable et, quoi qu'on en dise, une grande liberté d'esprit, dans le but d'y surprendre à leurs sources les premières institutions chrétiennes, les origines mêmes de l'Église. Des catacombes entières ont été mises au jour, des milliers d'inscriptions ont été recueillies, de rares et précieuses peintures ont été copiées ou peuvent se voir encore. De ce travail souterrain, de ce travail qui n'a rien de conjectural, l'histoire des origines chrétiennes

est sortie complétée, rajeunie, mais telle, en définitive, que la tradition écrite nous l'avait transmise. Nous voulons par ce livre initier à ce travail et à quelques-uns de ses résultats cette portion du public qui n'est pas composée d'érudits seulement, mais de tous les hommes qui ne reculent point devant un examen sérieux pour approfondir des questions vitales... Nous voulons mettre le public en mesure de suivre lui-même, sans intermédiaire, pour ainsi dire, et par un travail personnel, la marche des découvertes dont les catacombes de Rome ont été et sont encore le théâtre; nous voulons lui présenter non pas seulement un abrégé des travaux de M. de Rossi, mais, pour employer une expression toute moderne, une *réduction* de ces travaux, quelque chose comme ces statuettes qui, sous un volume moindre, reproduisent les traits, les proportions, la forme même de quelque grande œuvre d'art.

« L'œuvre d'art qu'il s'agit de réduire ici, ce sont d'abord les deux volumes in-folio de la *Roma sotterranea* italienne ; ce sont ensuite les Mémoires innombrables, si précis par les détails, si larges quelquefois par les vues historiques, que M. de Rossi a publiés dans les neuf années de son *Bulletino di archeologia christiana* et dans divers recueils savants. Rien n'a été négligé pour que, au moins par ses côtés matériels, le résumé que nous publions puisse donner une idée fidèle des découvertes et des méthodes de M. de Rossi. A l'aide de nombreuses figures, pour la plupart empruntées à son livre ou à son *Bulletino*, de chromolithographies, de cartes et de plans, nous avons tenté de représenter non-seulement à l'esprit

du lecteur, mais de placer en quelque sorte sous ses yeux les travaux de l'archéologue romain et leurs immenses résultats : nous avons voulu non-seulement décrire, mais, autant qu'il a été en nous, rendre visible à tous Rome souterraine.

« Dans sa forme française, hâtons-nous de le dire, ce travail ne saurait prétendre à aucune originalité. C'est la traduction d'un livre publié il y a trois ans en Angleterre par deux érudits très-distingués, le docteur Northcote et M. Brownlow. L'esprit libéral et désintéressé des auteurs anglais a bien voulu concéder au traducteur une franchise d'allures qu'ils eussent été en droit de lui refuser : mais le plan du livre, la distribution des chapitres, l'ordonnance générale des matières sont demeurés tels qu'ils les avaient faits. Pour nous, quand même nous en aurions le désir, il nous serait impossible de marquer ce qui peut nous appartenir dans l'ensemble de ce travail. Ajouter un détail, compléter une description, rappeler brièvement les découvertes faites dans les Catacombes depuis 1869, date de l'édition anglaise, introduire quelques notes au bas des pages, réparer quelques omissions signalées par M. de Rossi, faire, en un mot, ce que les auteurs auraient fait s'ils avaient donné une nouvelle édition de leur livre, voilà quelle a été ma part de collaboration, part bien modeste et bien effacée. Être confondu avec eux par le lecteur, c'est notre unique désir ; ce sera, si nous l'obtenons, une récompense dont nous sentirons tout le prix. »

Maintenant que nous avons laissé M. Allard rendre pleine justice à ses auteurs, nous pouvons aborder

l'étude de ce livre redoutable. Mais entendons-nous ; il ne saurait entrer dans notre pensée de donner une analyse critique d'un ouvrage aussi complexe et aussi chargé de détails. Dans les travaux considérables, féconds, et sur bien des points vraiment admirables et définitifs de M. de Rossi, la théologie se mêle très-souvent à la science. La préoccupation dogmatique et apologétique qui perce partout m'inquiète et me met sur mes gardes. Dans l'interprétation d'inscriptions, par exemple, dont il ne reste que quelques lettres, M. de Rossi s'est montré ingénieux au suprême degré ; ses essais de restitution dénotent un rare savoir et beaucoup de perspicacité, mais aussi beaucoup d'imagination. Il en est de même de l'appréciation de certaines peintures, de celles en particulier qui se rapportent à la vie de la Vierge, dont il ferait remonter quelques spécimens jusqu'aux confins de l'âge apostolique. La bonne foi de l'auteur italien est hors de cause ; mais dans ses inductions plus que hardies et par trop aventureuses, il me semble qu'on sent le désir d'arriver à de certains résultats et de retrouver dans les monuments anciens des traces de dogmes récents. Sur bien des points, je serai donc forcé de faire des réserves. Cependant, comme je n'ai pas revu les Catacombes depuis plus de dix ans, je n'oserais m'inscrire en faux contre des hypothèses dont je ne peux contrôler les éléments, et je négligerai volontairement toute cette partie du livre pour ainsi dire ecclésiastique dans laquelle un parti pris bien involontaire et insconscient, je n'en doute pas, a peut-être quelquefois égaré le jugement du savant archéologue, pour

m'attacher à quelques-uns des résultats les plus certains et qui peuvent intéresser la généralité des lecteurs.

Depuis les beaux travaux de Bosio (qu'on a si justement surnommé le Colomb du monde souterrain), travaux qui remontent au commencement du XVII[e] siècle, une foule d'archéologues, entre autres Fabretti, Boldetti, Buonarotti, Bottari, d'Agincourt, Raoul Rochette, se sont occupés des Catacombes; mais la méthode manquait, et, comme le remarque M. Allard, c'est au père Marchi qu'il était réservé de donner à l'étude scientifique des Catacombes l'impulsion décisive. Les événements de 1846 et 1849 découragèrent le savant jésuite et interrompirent ses recherches. M. de Rossi les reprit avec plus de méthode et en s'aidant d'une foule de documents anciens, en utilisant des sources d'informations négligées par ses devanciers, qui lui donnèrent les indications les plus précieuses et lui permirent de concentrer ses efforts sur les points les plus importants.

Bottari, d'Agincourt, Raoul Rochette pensaient que les Catacombes étaient d'origine païenne, et que les premiers chrétiens, poursuivis et, à certaines époques, traqués comme des bêtes fauves, s'étaient servis d'anciennes carrières et de sablonnières pour enterrer leurs morts et pour célébrer leur culte. Le P. Marchi avait le premier combattu cette idée, et M. de Rossi a établi, par des documents qui me paraissent irréfutables, que ces sépultures et les chambres qui servaient de lieu de réunion sont d'origine exclusivement chrétienne. En effet, on ne

trouve aucune catacombe, pour ainsi dire, dans la *tufa litoide* et dans la *pozzolana*, que les Romains ont tant exploitées pour leurs constructions, mais elles sont creusées dans la *tufa granulare*, roche tendre mêlée de terre et impropre à tout usage utile. Les Catacombes ne sont donc ni des sablonnières ni des carrières abandonnées, et il suffira de jeter les yeux sur les deux plans que donne M. Allard, l'un représentant une partie du cimetière de Sainte-Agnès, l'autre l'*Arénaire* qui s'étend précisément au-dessus, pour se rendre compte des différences.

Les galeries de l'Arénaire sont larges, confuses, irrégulières; c'est bien là une exploitation où l'on n'a laissé que les massifs nécessaires pour soutenir le sol; celles de la catacombe, au contraire, étroites, disposées d'après un plan relativement régulier et qui semble préconçu, présentent l'aspect d'une ville souterraine.

Les Catacombes, que les premiers auteurs nommaient *cœmeterium* (lieu destiné au sommeil), *martyrium* ou *confessio*, sont toutes situées en dehors des murs de Rome, et en cela les chrétiens n'ont fait que se conformer à la législation et aux usages romains. Elles ne forment pas, comme on l'a cru, un immense labyrinthe, un réseau continu s'étendant sous la campagne romaine, dont toutes les parties communiqueraient les unes avec les autres. La configuration du sol, coupé de vallons et de cours d'eau, s'opposerait à une pareille disposition. Elles sont isolées et quelquefois disséminées par groupes dans une zone qui ne dépasse pas trois milles à partir de l'enceinte de Servius Tullius; mais elles ont souvent

plusieurs étages, de sorte que, mises bout à bout, ces galeries présenteraient un développement prodigieux. M. Michel de Rossi, le frère de l'illustre archéologue, a calculé qu'une seule catacombe creusée sous un terrain de 125 pieds carrés peut contenir de 250 à 300 mètres de galerie par chaque étage, c'est-à-dire en supposant trois étages de 7 à 900 mètres. Les galeries des Catacombes, larges en moyenne de 2 à 4 pieds et d'une hauteur variable, ont leurs parois percées de niches qui leur donnent, comme le dit M. de Rossi, l'apparence d'une bibliothèque ou de hamacs superposés dans les cabines d'un navire. Chacune de ces niches était destinée à recevoir un ou plusieurs corps. Ces galeries sont coupées de loin en loin par une porte qui donne accès dans une petite chambre dont les murs renferment également des tombes. Au IIIe siècle, Rome possédait vingt-cinq catacombes chrétiennes. A partir du IVe siècle, non-seulement on cessa de se servir exclusivement de ces nécropoles souterraines, mais l'usage des cimetières à ciel ouvert prévalut. « Les cimetières chrétiens, dit M. Allard, furent, dès l'origine, des propriétés privées ; plus tard seulement ils eurent pour propriétaire l'Église elle-même. Les premières catacombes ont été creusées dans les jardins ou les villas des riches chrétiens qui avaient embrassé la foi du Christ et consacré leur fortune à son service. Les plus anciennes portent encore le nom du propriétaire sous le terrain duquel elles s'étendaient. Ainsi la crypte de Lucine, qui vivait du temps des apôtres, et les cimetières d'autres Lucines, qui vécurent dans

les deux siècles suivants ; le cimetière de Priscille, également contemporaine des apôtres; celui de Flavia Domitilla, nièce de Vespasien; de Commodilla, propriétaire d'un terrain sur la voie d'Ostie; de Prétextat, qui avait consacré à la sépulture des chrétiens un vaste emplacement sur la voie Appienne; de Pontien, dont le domaine était sur la voie Portuensis; les trois cimetières des Jordani, de Maximus, de Trason, situés sur la voie Salaria Nova. D'autres catacombes ont gardé le nom des membres du clergé qui en eurent l'administration. Ainsi la célèbre catacombe de saint Calliste, sur la voie Appienne, et celle de saint Marc, sur la voie Ardéatine. D'autres prirent, soit immédiatement, soit après la Paix de l'Église, le nom des principaux martyrs dont elles abritaient le tombeau. Celles, par exemple, des saints Hermès, Basilla, Protus et Hyacinthe, sur la voie Salaria Vetus. »

Les tombeaux des Catacombes portèrent, suivant leurs formes et leurs dimensions, différentes dénominations. On appela *locus* la tombe qui ne renfermait qu'un seul corps, *cubicula* les chambres qui se trouvaient dans les galeries, *arcosolia* des tombeaux de forme oblongue construits en maçonnerie ou creusés à même le roc, recouverts d'une table de marbre et surmontés d'une niche cintrée. Ces arcosolia, qui renferment ordinairement les restes d'un martyr ou d'un personnage important, servaient, au jour anniversaire du mort (*natalitia*), de chapelle où se réunissaient les parents et les amis du défunt pour célébrer le culte. Assez souvent on rencontre des *cubicula* autour desquels on avait creusé d'autres

chambres éclairées par la même ouverture et qui devenaient ainsi de petites églises où une centaine de fidèles pouvaient se rassembler. Quelques-uns de ces lieux, particulièrement consacrés au culte, ont conservé leurs dispositions primitives, et on y voit encore les bancs et la chaire creusés dans le roc.

Les renseignements fournis par les travaux de M. de Rossi sur la position sociale et religieuse des premiers chrétiens présentent le plus grand intérêt, et nous voudrions pouvoir analyser plus longuement des pages où le savant archéologue complète et redresse bien des opinions qui avaient cours jusqu'ici. Comme les Catacombes le prouvent assez, le christianisme se développa rapidement à Rome et se recruta, non pas seulement dans le petit peuple, mais dans toutes les classes de la société, de sorte que Tertullien, écrivant au commencement du IIIe siècle, a pu dire sans hyperbole : « Nous ne sommes que d'hier et nous remplissons tout, vos villes et jusqu'à votre Sénat et au palais de votre empereur. »

A l'origine, les Romains paraissent avoir confondu les chrétiens avec les Juifs, et c'est cette confusion qui explique la tolérance relative dont les premiers jouirent pendant un certain temps. « Les chrétiens, dit Tertullien, étaient très-proches parents des Juifs et vivaient à l'ombre du judaïsme, dont la légalité n'était pas contestée. » On se souvient en effet du décret de Tibère qui permettait « aux Juifs ses sujets de conserver leurs antiques coutumes sans crainte d'être inquiétés. » Les chrétiens ne commencent à

être sérieusement poursuivis que sous Néron, qui, pour détourner les soupçons qui pesaient sur lui, accusa les sectateurs de la religion nouvelle d'être les auteurs de l'incendie de Rome. Sulpice Sévère est catégorique sur ce point : « L'incendie de Rome fut, dit-il, le commencement des persécutions contre les chrétiens; ensuite des lois spéciales furent rendues contre eux, et le christianisme déclaré illégal. »

La loi romaine était d'ailleurs formelle, et il n'était pas besoin d'édits nouveaux; toute religion qui n'était pas positivement reconnue était illicite et devait être poursuivie, de sorte que les chrétiens vivaient sous une menace continuelle, et ne devaient la tranquillité dont ils jouirent dans certaines parties de l'empire, et par moments, qu'à la tolérance et à la bienveillance des empereurs ou des magistrats. Rien n'éclaire mieux cette question que la correspondance de Pline avec Trajan. Les chrétiens, écrivait le proconsul, adorent le Christ comme un dieu. La loi est formelle contre eux, répondait l'empereur. Et tout en conseillant à Pline de ne pas les rechercher avec rigueur, il lui ordonne de les punir conformément aux lois si, traduits devant son tribunal, ils refusent d'abjurer. Dès que la jalousie de l'État, dit très-bien M. Allard, était éveillée contre eux, le droit commun suffisait pour les condamner. Souvent même la haine populaire mettait à leur charge, outre le crime de religion illicite, d'autres accusations également capitales. Les calomnies répandues au sujet de leurs assemblées secrètes donnaient quelquefois naissance à l'accusation de meurtre ou d'immoralité. Le refus de brûler de l'encens en l'honneur de l'empe-

reur, ou de jurer par son génie, les faisait tomber sous le coup des lois si élastiques et si complaisantes de *lèse-majesté*. Par-dessus tout ils étaient accusés de former, de préparer ou de rêver une société nouvelle, *res novas moliri*, et cette imputation, vraie dans le sens où elle pouvait être vraie sans crime, suffisait pour attirer sur eux la haine perspicace du monde païen. Ils étaient en quelque sorte enveloppés par tout le droit pénal romain, et il n'y avait pas une loi qui, tournée d'une certaine façon, ne leur fût applicable. Mais si les chrétiens, comme affiliés à une religion illicite, tombaient sous le coup de la loi et s'exposaient aux persécutions et aux peines les plus sévères, leurs tombeaux jouissaient d'une immunité complète. L'explication que M. de Rossi donne de ce fait, qui paraît anormal au premier abord, est ingénieuse, nouvelle et semble parfaitement acceptable.

On connaît le respect que les Romains portaient aux sépultures, et la protection toute spéciale que la loi leur accordait. Le terrain qui les renfermait était inaliénable, insaisissable, sacré, et on peut dire que jusqu'au IIIe siècle les cimetières chrétiens jouirent du droit commun. Les tombes chrétiennes étaient placées, comme les tombes païennes, sous la juridiction des pontifes, et nous savons même, par de nombreux documents, que les magistrats délivraient sans difficulté à ceux qui en faisaient la demande les corps des martyrs. C'était la règle ; l'autorité romaine n'y contrevenait que dans de rares exceptions pour éviter des démonstrations qu'elle regardait comme séditieuses, et pour ainsi dire par mesure de police. C'est donc sous la protec-

tion des lois que les cimetières chrétiens s'établirent dans les propriétés de quelques riches particuliers et qu'ils devinrent de véritables hypogées. Certaines de ces *areæ* étaient d'une grande étendue, et M. de Rossi cite une inscription conservée au musée d'Urbin qui parle d'une aréa romaine mesurant 1,800 pieds de long sur 500 de large. On ne songeait pas à cacher les cimetières chrétiens, dont plusieurs s'ouvraient ostensiblement sur la voie publique, et ce n'est que lorsque les persécutions redoublèrent que les sectateurs de la religion nouvelle durent en dissimuler et en obstruer les entrées.

Mais bientôt le nombre des chrétiens augmentant, ces asiles que la charité des riches mettait à la disposition de tous ne suffirent plus, et M. de Rossi se demande si, à un certain moment, les chrétiens formés en corporations ne devinrent pas propriétaires de cimetières communs où, par une fraude pieuse que facilitaient les usages romains, ils purent célébrer leur culte aussi commodément que dans les *areæ* particulières.

On comptait à Rome un grand nombre de corporations ou de collèges. « Avant la fin de la république, dit M. Allard, ces diverses catégories de collèges ne paraissent pas s'être occupées d'assurer la sépulture de leurs membres. A partir de Jules César, au contraire, cet objet prit une si grande place dans leurs préoccupations, que la plupart des collèges existants se transformèrent en associations funéraires, et Tertullien a écrit à un gouverneur païen : « Chacun de nous fournit une petite contribution, un certain jour du mois, s'il le veut et si ses ressources le lui per-

mettent; car rien n'est forcé, tout est volontaire parmi nous. Le montant des sommes versées forme un fonds commun que l'on emploie à des œuvres de piété; il sert non à festoyer et à boire ou à se livrer à des excès indécents, mais à nourrir et à enterrer les pauvres. »

Une inscription païenne, découverte dans les ruines des bains de Lanuvium, donne les détails les plus significatifs sur ces corporations, dont les premiers chrétiens adoptèrent, sans doute, les usages. Pour faire partie de ce collége composé en grande partie d'esclaves et institué dans cette ville en l'an 133 « en l'honneur de Diane et d'Antinoüs et pour la sépulture des morts », il fallait payer une certaine cotisation mensuelle, et fournir une amphore de bon vin. Quand un membre du collége mourait, une somme fixe était consacrée à ses funérailles, partie pour en payer les frais, partie pour être distribuée au pied du bûcher aux sociétaires qui auraient suivi le convoi. Six fois par an, les membres du collége dînaient ensemble en l'honneur de Diane, d'Antinoüs, et du patron du collége. Les plaintes, les querelles, les mauvais rapports étaient interdits les jours de fête. Enfin, trait curieux et que je note, quoiqu'il n'intéresse pas notre sujet, si l'un des membres s'était donné volontairement la mort, la société refusait de subvenir aux funérailles du suicidé. C'est en rapprochant ces indications, et d'autres qu'il serait trop long de relater, que M. de Rossi a cru pouvoir conclure que, « ramenées à des habitudes plus graves, sanctifiées par l'usage de la charité et par l'idée religieuse, ces règles pouvaient

s'adapter parfaitement aux mœurs de la communauté chrétienne... » Ces usages romains mieux connus nous donnent l'explication de bien des traits de l'histoire ecclésiastique primitive. L'exercice presque entier du culte chrétien put, dès que l'Église, au commencement du IIIe siècle, eut adopté la forme légale d'une association funéraire, se dissimuler sous l'apparence des rites et des cérémonies qui se célébraient à des époques fixes auprès des tombeaux païens. Les païens avaient leurs sacrifices et leurs repas de corps anniversaires en l'honneur d'un parent mort ou du patron d'un collége ; les chrétiens eurent leurs réunions pieuses en l'honneur des martyrs. « A un certain jour, à une certaine heure, réunis ensemble dans la saison de son martyre, nous serons en communion avec le combattant et le noble témoin du Christ. » Les termes mêmes usités par les païens s'accordaient aisément avec les nécessités de la langue liturgique. Ainsi le mot *natale*, par lequel on désignait l'anniversaire de la naissance de celui qu'on voulait honorer par des repas et des fêtes, fut employé par l'Église pour désigner les solennités qu'elle célébrait en l'honneur des martyrs, et, appliqué ainsi au jour anniversaire de leur mort, il prit une signification symbolique dont saint Augustin et d'autres Pères ont fait ressortir la beauté. »

Nous recommandons la lecture de ce chapitre sur la position sociale et sur les usages des premiers chrétiens, qui est l'un des plus curieux et des plus importants du livre publié par M. Allard. C'est avec regret que nous quittons ce sujet pour nous occuper

des emblèmes et des peintures que renferment les Catacombes et qui sont, pour ainsi dire, les seuls témoignages de l'art chrétien pendant cette première et obscure période.

Ainsi que je l'ai fait pressentir dans la première partie de ce travail, je pense que M. de Rossi a attribué à quelques-uns des ouvrages d'art importants des Catacombes des dates qui ne leur appartiennent pas. En dehors de renseignements précis qui nous manquent absolument, nous n'avons d'autre moyen de déterminer leur âge que de les comparer aux monuments païens, car le christianisme naissant s'étant recruté, comme nous l'avons vu, dans toutes les classes de la société, il se trouvait parmi les adeptes de la nouvelle religion des peintres et des sculpteurs de mérite qui avaient partagé l'éducation des artistes de l'époque. Théoriquement, ce *criterium* est aussi celui de M. de Rossi, mais en fait il arrive à des conclusions qui ne me paraissent pas soutenables. On conviendra que sur ce point c'est le sentiment artistique qui doit être avant tout consulté, et que ses appréciations auront d'autant plus de poids qu'elles sont corroborées par les rares témoignages écrits que nous possédons. Pour abréger et éviter une discussion trop détaillée, je me bornerai à rappeler, en les résumant, quelques-uns des arguments que j'ai présentés il y a plus de dix ans [1], après avoir étudié les Catacombes avec soin et bonne

1. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël.* Paris, 1861. Introduction : L'Art chrétien en Italie avant le XVI[e] siècle; p. 5 et suivantes.

foi pour établir un point de vue que les découvertes de M. de Rossi n'ont pas ébranlé.

L'idée chrétienne est à peine sensible dans les premiers essais de l'art nouveau. Les expressions sont peu marquées ; la physionomie générale est indécise et sans caractère personnel. La composition, par contre, et l'exécution techniques sont supérieures à ce qu'elles deviendront plus tard. Mais à mesure qu'on s'éloigne de ces premiers temps, que le style s'affaiblit, que les dernières traditions léguées par la décadence romaine à l'art chrétien se perdent et s'effacent, la pensée nouvelle se fait jour. La beauté disparaît et les figures ne présentent plus rien qui rappelle l'idéal antique ; mais les expressions se précisent, le caractère spiritualiste et ascétique du christianisme naissant s'accuse et souvent avec une énergie singulière; les expressions deviennent saisissantes, et des ouvrages qui ne frappent d'abord que par leur barbarie finissent par agir fortement sur l'esprit de celui qui les étudie sans parti pris de les dénigrer.

Ainsi, à l'origine, perfection relative des ouvrages d'art, sous l'influence des souvenirs de l'antiquité ; puis, de siècle en siècle et à travers bien des incertitudes, aspirations vers un but nouveau, élimination ou plutôt oubli des traditions et des moyens classiques, infériorité apparente des résultats. En dehors de ce double mouvement, qui se laisse bien clairement discerner, il serait imprudent et présomptueux de chercher à classer avec trop de rigueur des ouvrages dont le caractère est souvent très-peu déterminé. Du commencement à la fin de cette

longue période, pendant ce mystérieux crépuscule qui sépare l'antiquité de la Renaissance, les événements se suivent sans paraître s'enchaîner. Ils vont au hasard, comme emportés par un vaste fleuve, sans direction fixe et presque sans courant. Leur marche est indécise, irrégulière, obscure et souvent contradictoire, comme celle des aveugles éléments, et il ne faut pas s'étonner que les arts partagent leur destinée.

Cependant je crois qu'il est possible de déterminer avec une assez grande précision l'âge de la plupart des peintures importantes qui ornent les tombeaux des Catacombes. On a voulu rapporter plusieurs de ces ouvrages aux premiers temps de notre ère. Il nous paraît évident que quelques-uns des cimetières chrétiens remontent à la fin du Ier siècle ou au commencement du IIe. Dans la crypte de Lucine, par exemple, on a trouvé des inscriptions à dates consulaires qui se rapportent aux années 107 et 110; d'autres pierres sans date précise paraissent également très-anciennes. Mais sans exception elles accompagnent des tombes ou absolument nues ou qui ne portent que des ornements en stuc, des peintures décoratives de style classique, guirlandes de roses, d'épis, de raisins, des hermès, des pains, des poissons et autres symboles qui étaient lettres closes pour les païens. Comment supposer, en effet, que les premiers chrétiens, qui se réunissaient, à la vérité, dans les Catacombes pour célébrer leur culte, mais qui s'y réunissaient à la dérobée et sous des prétextes spécieux, qui y étaient souvent surpris et traqués, massacrés et même murés vivants, aient

volontairement appelé l'attention sur les tombes de leurs frères et de leurs martyrs en les désignant par des peintures de sujets empruntés à l'Ancien ou au Nouveau Testament, et se soient exposés de gaieté de cœur aux coups de leurs ennemis? Comment expliquer le silence de saint Jérôme (IVe siècle), qui visitait souvent les Catacombes, pour lesquelles il avait une vénération particulière? Comment les actes du second concile de Nicée, où se trouvent énumérées et recommandées à la dévotion des fidèles un grand nombre d'images anciennes, n'en feraient-ils aucune mention? Ajoutons que Prudence, qui vivait dans la seconde moitié du IVe siècle et au commencement du Ve, ne parle que d'une peinture chrétienne à Rome (*martyre de saint Hippolyte*), qui n'était pas dans les Catacombes, et qu'Adrien Ier, écrivant à Charlemagne contre les iconoclastes, lui fait remarquer que la vénération pour les images est de date ancienne et cite Célestin Ier (422 à 432) comme ayant fait orner de peintures la catacombe de Sainte-Priscille où il fut lui-même enterré. Il est vrai que ce ne sont là que des arguments négatifs. Mais il existe un monument de la plus grande valeur et qui fournit les indications les plus précises. C'est le Virgile du Vatican, qui date du Ve siècle. Ce précieux manuscrit renferme des miniatures qui ont, par le style, la plus grande analogie avec les peintures des Catacombes qui représentent des *sujets*. Cette pièce est, à mon avis, capitale dans le procès, et c'est à elle que je dois surtout la conviction que j'exprime ici. On possède une autre source de comparaisons; ce sont les peintures de

Pompéi, qui datent en grande partie du Iᵉʳ siècle. Elles sont dues à des artistes qui n'étaient certainement pas de premier ordre, et il est impossible de se dissimuler qu'elles l'emportent de beaucoup par le style et par la facture sur les fresques des Catacombes. Il faut en conclure que celles-ci leur sont postérieures, et je regrette que les auteurs de *Rome souterraine* aient négligé des arguments qui me paraissent décisifs.

Ce ne serait donc pas avant le IVᵉ et le Vᵉ siècles qu'auraient été exécutées les premières peintures des Catacombes, et il est naturel de supposer que ce fut après la fin des persécutions, à l'époque de la Paix de l'Église après 312, que les chrétiens songèrent à orner les tombes des martyrs et des saints. On sait qu'au IVᵉ siècle, saint Damase, qui avait, comme saint Jérôme, une dévotion toute spéciale pour les Catacombes, fit placer sur un grand nombre de tombes anciennes de magnifiques inscriptions composées par lui et gravées par un calligraphe excellent. Pourquoi quelque autre pape, Célestin Iᵉʳ, par exemple, n'aurait-il pas imité son prédécesseur en faisant exécuter des peintures, comme le dit si clairement Adrien Iᵉʳ dans sa lettre à Charlemagne ? L'usage une fois établi, on continua pendant tout le moyen âge à orner quelques sépultures anciennes ou nouvelles, comme semble l'indiquer le style tout à fait barbare du plus grand nombre de ces peintures.

M. de Rossi a divisé les peintures et emblèmes chrétiens qui ornent les Catacombes en un certain nombre de groupes. Nous suivrons cette classification

qui est bien entendue et facilite l'étude. Nous commencerons par les peintures symboliques qui sont certainement les plus anciennes, et nous dirons avec Kugler que « c'est la crainte de l'idolâtrie qui introduisit dans la peinture chrétienne un système de représentations purement composées de types et de symboles », en ajoutant toutefois que cette langue pour ainsi dire *franc-maçonique,* et comprise des seuls initiés, avait de plus l'avantage de détourner les soupçons des ennemis de la religion nouvelle.

L'*ancre* est l'un des symboles que l'on rencontre le plus fréquemment sur les tombeaux chrétiens; elle représentait l'espérance (ou plutôt la certitude) du salut, et on la voit en particulier sur les pierres tombales de personnes qui portaient ce nom sous l'une de ses formes latines ou grecques : *spes, elpis, elpidis, elpisusa.* Cette ancre est quelquefois traversée d'une barre, et forme ainsi une sorte de croix dont la signification n'est pas douteuse. L'agneau et la brebis symbolisent les membres du troupeau du Christ, et peut-être, dans certains cas, le Christ lui-même. La colombe représente l'Esprit-Saint; mais, suivant l'observation judicieuse de M. de Rossi, elle personnifie souvent l'âme chrétienne. On rencontre fréquemment cette gracieuse image symbolisant l'âme des défunts, particulièrement celle des petits enfants, « la colombe sans fiel : *palumbulus sine felle.* » Cependant M. de Rossi fait remarquer avec raison que l'on ne doit pas prendre pour des symboles une foule d'oiseaux qui ne jouent qu'un rôle décoratif dans un grand nombre de peintures des Catacombes. Le poisson est aussi l'un des plus

anciens, des plus importants et des plus fréquents symboles employés par l'art chrétien. « En usage, dit M. Allard, depuis les premiers temps du christianisme, il commença à tomber en désuétude dès la première moitié du IIIe siècle et disparut presque entièrement lorsque prirent fin les persécutions. On ne connaît pas d'exemple du poisson employé avec une intention théologique dans un monument chrétien postérieur au Ve siècle... Quel était le sens de cet antique symbole? A cette question, la pensée se reporte vers la parabole évangélique dans laquelle Jésus compare le royaume des cieux à un filet jeté dans la mer et retiré plein de poissons ; on se souvient de la parole adressée à Simon et à André : « Venez, je vous ferai pêcheurs « d'hommes. » Ce souvenir des allusions évangéliques occupe en effet une assez grande place dans l'art et la liturgie des premiers siècles ; mais telle n'est pas l'idée principale attachée par les peintres et les graveurs des Catacombes au symbole du poisson. A l'origine, le poisson fut adopté par l'art symbolique pour deux raisons différentes : d'abord parce que les fidèles doivent leur régénération spirituelle à l'élément de l'eau, et ensuite parce que de bonne heure la langue chrétienne désigna le Christ par le signe du poisson [1]. »

Le *pain* se trouve aussi fréquemment représenté sur les monuments, et je crois qu'il signifie la

1. Il me paraît évident que le poisson était tout simplement un signe monogrammique, pour ainsi dire, qui était compris de tous : ἰχθύς, en effet, donne Ἰησοῦς Χρισθὸς Θεοῦ υἱός σωτήρ : Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur.

nourriture spirituelle, la parole de Dieu. Cette explication me paraît d'autant plus vraisemblable qu'on rencontre assez souvent un poisson portant un pain dans sa bouche ou quelques pains placés entre deux poissons, ou un poisson nageant et portant sur son dos une corbeille pleine de pains, ce qui symboliserait, à mon sens, l'homme se nourrissant du pain de vie. Dans bien des cas, ces deux symboles font probablement allusion au miracle de la multiplication des poissons et des pains. Mais M. de Rossi établit sur ces deux représentations une théorie qu'il développe longuement, que je trouve plus spécieuse que solide, et dont je me bornerai à donner la formule : « Avant les récentes découvertes, dit-il, le sens symbolique du pain et du poisson, représentant, l'un, les espèces eucharistiques, l'autre, la divine réalité de l'Eucharistie, avait été deviné et proposé, comme une conjecture probable, par de savants et sagaces archéologues. Aujourd'hui, la conjecture est devenue certitude. » L'ingénieux auteur donne la même signification aux peintures qui représentent un agneau portant un vase de lait, ou le même animal avec le bâton pastoral auquel est également suspendu un vase de lait. Il me semblerait plus simple de voir là une image de l'agneau sans tache qui apporte aux siens la nourriture céleste. Enfin, on trouve très-fréquemment sur les monuments chrétiens de toutes les époques le monogramme formé des deux premières lettres du nom du Christ, et qui est trop connu pour que je m'y arrête.

Les peintures allégoriques se distinguent à peine

des peintures symboliques, dont elles ne sont qu'un développement. Elles sont plus complexes et représentent en général des sujets empruntés aux paraboles de l'Évangile. Les ouvrages de cette nature ne sont pas nombreux. M. Allard n'en cite que trois, et nous ne pouvons mieux faire que de reproduire ce qu'il en dit : « Parmi les paraboles et les figures évangéliques celle de la vigne et des raisins paraît avoir été en usage dès le Ier siècle. Nous en avons sans doute un exemple dans la grande et gracieuse vigne du *Cimetière de Domitille*. Les petits génies ailés, si souples et si naturels, qui jouent parmi ses branches, ne sont nullement en contradiction avec le sens chrétien et figuré de cette importante peinture. On a voulu voir en eux soit des anges, soit l'image emblématique de la vie humaine ; nous croyons qu'il ne faut pas aller chercher si loin le sens de ces charmants accessoires. Ce sont des ornements dessinés dans une intention purement décorative, selon le mode classique ; c'est un souvenir de l'école artistique d'où est sortie la peinture chrétienne, et dont elle conserva longtemps les habitudes, les formules, le tour d'imagination et le goût.

« La parabole des vierges sages et des vierges folles a été vue par Bosio dans un *cubiculum* du cimetière de Sainte-Agnès, ou plutôt, dans cette fresque, les vierges sages paraissent seules représentées deux fois. La parabole tout entière, les vierges sages à la droite du divin fiancé, les vierges folles à sa gauche, a été découverte récemment dans les fresques d'un *cubiculum* du cimetière de Saint-Cyriaque ; les unes et les autres tiennent dans leurs

mains non des lampes, comme le veut le texte évangélique, mais des torches, suivant l'usage romain.

« Sur une pierre tombale conservée au musée Kircher, on voit l'image d'un homme qui, la tunique relevée, jette au loin des semences. Est-ce une allusion à la parabole du *Semeur?* Peut-être, et c'est alors le seul exemple connu ; peut-être aussi a-t-on voulu simplement représenter l'image du défunt et rappeler les occupations de la vie rurale. »

Les peintures symboliques qui se rapportent à la personne elle-même du Christ sont beaucoup plus nombreuses. Les premiers chrétiens l'ont représenté sous les traits d'Orphée, sous ceux de Moïse, de Tobie, de Jonas, d'un jeune homme sans barbe au milieu des docteurs, et, sans adopter en aucune manière la théorie exclusive et passionnée de Raoul Rochette, il me semble que M. Allard n'a pas assez insisté sur ces curieuses personnifications. Ces représentations étaient, dans l'esprit de leurs auteurs, de véritables allégories. Moïse est le précurseur du Christ, le représentant de l'ancienne alliance, de la loi ; Jonas figure la résurrection ; Orphée, comme les sibylles, passait pour avoir prédit aux Gentils la venue du Messie ; et, de même que dans la Sixtine Michel-Ange fait alterner les sibylles avec les prophètes hébreux, ainsi, dans les peintures des Catacombes, Moïse et Orphée ou Jonas et Orphée sont deux types de précurseurs ou de prophètes du Christ, l'un pour les Juifs, l'autre pour les Gentils.

De toutes les paraboles de l'Évangile, c'est celle du bon Pasteur que l'on rencontre le plus souvent dans les Catacombes, et ce tendre et doux berger

conduisant ou rapportant sur ses épaules ses brebis semble avoir été le sujet favori des premiers peintres chrétiens. Tertullien nous apprend qu'il était souvent gravé sur les calices. On la rencontre partout et sous toutes les formes, peinte à fresque sur les murailles et sur les voûtes, dessinée sur les pierres sépulcrales, sculptée sur les sarcophages, moulée sur les lampes en terre cuite. Ces représentations ont une certaine diversité. Ordinairement, c'est le bon Pasteur qui porte sur ses épaules un agneau et même un bouc ou une chèvre; d'autres fois il caresse une brebis isolée ou il se tient debout au milieu du troupeau. Les attributs que les artistes chrétiens ont donnés au bon Pasteur sont également variés; ce sont le plus souvent la houlette, le vase de lait, le *syrinx* ou flûte du Pan. Ce dernier attribut, emprunté aux habitudes païennes, se rapporte certainement à cette parole de l'Évangile : « Les brebis suivent le berger parce qu'elles connaissent le son de sa voix. » Ces représentations sont quelquefois compliquées de figures de personnages réels. « C'est là précisément ce que nous voyons, dit M. Allard, dans la planche XVII, copie d'une fresque peinte au-dessus d'un *arcosolium* dans le cimetière de Calliste, et coupée plus tard par l'entaillement d'un *loculus*, ce qui est, pour une peinture, une note évidente d'antiquité. Des deux côtés du bon Pasteur, qui occupe le centre de la composition, on voit deux hommes, probablement saint Pierre et saint Paul (?), représentant l'universalité des apôtres et des ministres de l'Évangile. Devant chacun d'eux s'élève un rocher, le vrai rocher du

désert, d'où coulent les eaux de la vie éternelle, c'est-à-dire les sacrements et les grâces du christianisme. Les apôtres unissent leurs deux mains comme pour y recevoir l'eau qui tombe du rocher et la répandre ensuite sur la tête des fidèles, représentés par deux brebis qui se tiennent devant chacun d'eux. D'un côté est une brebis qui, la tête levée, semble écouter attentivement ; peut-être ne comprend-elle pas, mais elle médite la parole et cherche à en pénétrer le sens ; l'autre se détourne : sans doute une âme rebelle sur laquelle la parole ne prend pas. Du côté opposé, une des brebis boit avec simplicité et amour l'enseignement qui tombe sur elle ; l'autre, sans se détourner, baisse la tête et continue à brouter l'herbe, âme pliée vers les choses de la terre, incapable de s'en détacher. » J'ai tenu à citer ce passage du livre de M. Allard, non-seulement à cause de l'importance et de l'intérêt de la peinture, mais pour donner un exemple (et j'aurais pu en choisir de beaucoup plus marqués) de ces interprétations, que tous ceux qui verront les planches, d'ailleurs très-bien exécutées, du volume de M. Allard trouveront, je crois, un peu aventurées et par trop précises, mais qui sont dans les habitudes de l'école catholique moderne.

Les ouvrages représentant des scènes de l'Ancien Testament sont nombreux dans les Catacombes ; cependant ils roulent sur un nombre de motifs assez restreint. On y voit très-souvent, par exemple, l'arche de Noé, mais il est toujours figuré sous le même aspect : un homme debout, dans une sorte de caisse qui a l'aspect d'un fauteuil creux et qui

tient dans la main une colombe portant le rameau d'olivier; la figure de Jonas se trouve aussi fréquemment reproduite sur les murs des cimetières chrétiens; il symbolisait sans doute la résurrection, et on donne peut-être un peu arbitrairement la même signification à Daniel dans la fosse aux lions. Deux autres sujets : Moïse frappant le rocher et Jésus ressuscitant Lazare, se voient très-souvent réunis sur la même muraille ou sur le même sarcophage; mais je ne crois pas que jusqu'ici on ait donné une explication satisfaisante de ce rapprochement.

Les peintures historiques proprement dites, celles qui représentent Jésus-Christ, la Vierge et les saints, se rencontrent rarement dans les Catacombes, et, comme je l'ai dit plus haut, je crois, malgré tout le respect que j'ai pour les opinions de M. de Rossi, qu'elles sont postérieures au IVe siècle. On ne possède aucun portrait de Jésus-Christ, et ceux que l'on attribue à saint Luc et que l'on voit partout en Italie et ailleurs n'ont aucune espèce d'authenticité. Sur ce point, aucune contestation sérieuse. Eusèbe, saint Augustin et saint Basile semblent, il est vrai, faire allusion à des portraits anciens, mais s'ils ont existé, ils avaient disparu déjà de leur temps et n'ont laissé aucune trace dans les Catacombes où les images de Jésus-Christ n'offrent aucune ressemblance entre elles ni aucun caractère individuel. Il se passa d'ailleurs longtemps avant qu'on essayât de reproduire la figure du Christ. Plusieurs docteurs, et entre autres saint Cyrille, citant Tertullien, prétendirent que son visage était ignoble « *aspectu quidem honestus... si ingloriosus,*

si ignobilis meus erit Christus [1]. » Était-ce tradition ou un souvenir des paroles d'Isaïe : « Il n'y a en lui ni forme ni apparence ; quand nous le regardons, il n'y a rien en lui qui fasse que nous le désirions » ; ou simplement une expression énergique pour marquer le mépris qu'il fallait avoir de la chair et de la beauté et l'importance qu'on devait donner à l'être moral sans se soucier de la forme ? Tout en convenant de la part importante que les prophéties messianiques durent avoir sur la formation de cette idée et de la sanction qu'elles lui donnèrent, il est peut-être plus naturel de supposer qu'on ne voulait que détourner et dégoûter des représentations matérielles qui auraient pu fournir un aliment à l'idolâtrie encore menaçante.

A partir du ve siècle, les compositions où se trouve la figure du Christ sont nombreuses. Elles représentent les principales scènes de sa vie, et souvent aussi le couronnement de la Vierge, sujet pour lequel les peintres mystiques montrent une grande prédilection. Mais il semble qu'on ait hésité longtemps devant la représentation du sacrifice final de cette vie sublime. C'est, si je ne me trompe, dans la catacombe de saint Valentin que se trouve le premier crucifiement. Cette peinture paraît dater du viie siècle, et c'est en effet en 692 que le concile de Constantinople permit de représenter le Christ sur la croix [2].

1. Il faut pourtant remarquer que notre mot *ignoble* exagère le sens de l'*ignobilis* des Latins.

2. Je ne parle que des Catacombes, car l'église de Narbonne possédait dès le vi^e siècle un Christ en croix. Grégoire de Tours

Les représentations de la Vierge sont relativement peu nombreuses, et elles ne semblent pas être très-anciennes. Je ne parle pas, bien entendu, de ces femmes isolées, debout, les bras étendus, dans l'attitude de la prière, de ces *orantes* où l'on a cru voir la personnification soit de Marie, soit de l'Église. Je parle de la mère de Jésus-Christ ; et l'absence d'une figure qui a pris plus tard une si grande importance dans l'art ecclésiastique est toute naturelle. En effet, à moins d'être sous l'empire d'une idée préconçue, on reconnaîtra que la personnalité de la mère du Christ tient une place très-effacée, soit dans l'Évangile et dans les autres livres du Nouveau Testament, soit dans les ouvrages des premiers Pères. Le motif si connu de la Vierge avec l'Enfant ne se formula qu'assez tard, et en général on peut dire que les types de l'art chrétien qui prirent par la suite la valeur de véritables dogmes, et dont tous les traits furent réglés avec un soin minutieux, donnèrent lieu à bien des hésitations.

L'élément gentil, celui que représente saint Paul pour les premiers docteurs, et qui fut plus particulièrement mis en lumière par les Pères grecs et par les Églises de l'Asie Mineure, semble avoir d'abord dominé. Jusqu'au concile d'Éphèse, en 431, la Vierge (et on pourrait même douter de la légitimité de cette attribution) est représentée sous les traits d'une jeune femme seule. Ce n'est que plus tard que la mère apparaîtra. Cette idée d'un Dieu né d'une

le fit couvrir d'un rideau, parce qu'il était nu. Émeric David, *Histoire de la Peinture au moyen âge*, pages 27 et 63.

femme semble avoir paru scandaleuse aux premiers chrétiens ; ils évitent d'accuser par une représentation précise un fait qui devait paraître inouï à des gens imbus des idées de la Grèce, qui regardaient la femme comme un être inférieur destiné aux plaisirs d'un maître et aux occupations vulgaires de la vie. Il fallut les influences juives et romaines réunies pour lui donner sa place. L'égalité de la femme, cette seule base possible donnée à la famille par le christianisme, devait être facilement acceptée par les Juifs, qui y étaient préparés par l'importance extrême qu'ils donnaient à la filiation légitime. Quant aux Romains, leur admirable instinct juridique leur avait fait prévoir comme vérité sociale une idée qui devait jeter plus tard de si profondes racines dans la conscience et dans les mœurs.

Il faut s'arrêter. Je n'ai pourtant parlé ni des peintures liturgiques, ni des verres dorés si importants pour l'histoire de l'art ecclésiastique, ni surtout des intéressantes découvertes que M. de Rossi a faites dans la catacombe de Calliste, ni de tant d'autres sujets qu'il a traités avec passion peut-être, mais aussi avec une rare érudition et un esprit plein de ressources. Cependant j'espère en avoir dit assez pour faire comprendre l'admiration que méritent de si nobles travaux et l'intérêt d'un livre qui, par les richesses des matériaux qu'il renferme, les nombreuses et belles gravures dont il est orné, mérite de trouver place dans toute bibliothèque sérieuse.

Décembre 1872.

LA

JEUNESSE DE MICHEL-ANGE

La première moitié de la vie de Michel-Ange est imparfaitement connue. Condivi, le mieux et le plus directement renseigné de ses deux biographes, est très-bref, et cette circonstance est d'autant plus fâcheuse, que, malgré l'admiration sans bornes et l'attachement fanatique qu'il avait pour un maître qui était en même temps son ami, on a dû reconnaître l'exactitude de la plupart des faits qu'il nous a transmis et qu'il a été possible de contrôler. Quant à Vasari, ce n'est que vers 1523 qu'il fut amené à Florence par le cardinal Silvio di Cortona et présenté au célèbre artiste, qui s'intéressa à lui et s'employa à le faire entrer dans l'atelier d'André del Sarto. Né en 1512, Vasari n'avait alors que onze ans. C'est assez dire que les renseignements qu'il donne sur la jeunesse de Michel-Ange et sur ses rapports avec sa famille reposent sur des ouï-dire et des traditions, et qu'ils ont grand besoin d'être complétés et certifiés par des documents précis. Ces documents existent. Mais, à l'exception d'un certain

nombre de pièces que le peintre Wicar acheta pendant son séjour à Florence à Philippe Buonarroti, pièces conservées en Angleterre et au musée de Lille, et qui ont été publiées dans les *Lettere pittoriche* de Bottari, ainsi que de quelques autres documents qui, de loin en loin, ont échappé à la surveillance jalouse des héritiers de Michel-Ange, les archives Buonarroti sont encore, à l'heure où nous écrivons, un trésor enfoui. Vers la fin du siècle dernier cependant, elles furent, semble-t-il, divisées en trois parts. L'un de ces lots, accompagné d'une très-belle suite de dessins originaux, après de nombreuses pérégrinations, a été acheté en 1859 par le British Museum; le second était en vente à Paris l'an dernier, et, chose incroyable, aucun de nos établissements publics n'a pensé à l'acquérir; le troisième, et de beaucoup le plus considérable, a été légué en 1858, avec la maison qui renferme toutes ces richesses, à la ville de Florence, par le comte Buonarroti, descendant direct de Léonardo, neveu de Michel-Ange, et le dernier représentant de cette illustre maison.

La *casa* Buonarroti est située via Ghibellina, dans un quartier tranquille; son apparence est des plus simples; mais c'est la maison qu'habita Michel-Ange, et elle est pleine de son souvenir. Je ne m'arrêterai pas à toutes ces reliques — marbres, dessins, meubles — conservées dans ces chambres modestes, et que, pour ma part, je n'ai jamais revues sans émotion. On trouve là cependant de muets mais éloquents témoins des époques principales de la vie de Michel-Ange. Le bas-relief représentant *le Combat des géants*,

qu'il exécuta à l'âge de seize ans, et où éclate déjà tout son génie ; l'épée qu'il portait au siége de Florence ; les béquilles dont il se servait, dit-on, lorsque, accablé d'années et de soucis, il s'obstinait à surveiller lui-même les immenses travaux de Saint-Pierre. Mais je voudrais parler un peu de ces archives qui fourniront à l'histoire des beaux-arts au XVI[e] siècle les documents les plus précieux et les plus inattendus.

Si les renseignements que l'on donne sont exacts, les archives Buonarroti ne renfermeraient pas moins de trois cents lettres de la main de Michel-Ange. Celles qui lui sont adressées seraient en bien plus grand nombre encore. On parle d'un millier, et ses correspondants sont les personnages les plus illustres de l'époque : François I[er], le gonfalonier Soderini, Catherine de Médicis, Cosme I[er], duc de Florence, Vittoria Colonna, Varchi ; et parmi les artistes : Sébastien del Piombo, le Rosso, les deux Sansovino, Fr. San-Gallo, Rustici, Jean d'Udine. On y trouvera aussi des documents de la plus grande importance relatifs au tombeau de Jules II, à la façade de Saint-Laurent, au siége de Florence, aux quinze statues destinées à la cathédrale de Sienne. Il est vivement à désirer que ces pièces soient prochainement publiées, et que, dans une affaire qui touche d'aussi près à l'intérêt général, on trouve moyen d'éluder les clauses restrictives et déplorables que le donateur a attachées à ce legs d'ailleurs si généreux[1].

1. Le désir que nous exprimions a été réalisé, et MM. Gotti et Gaetano Milanesi ont récemment publié, l'un dans sa *Vita di*

La portion des archives Buonarroti que le British Museum possède depuis quelques années est également d'une grande richesse, mais plutôt par la qualité et l'importance des pièces qui la composent que par le nombre qui ne dépasse pas cent cinquante : ce sont des lettres de Michel-Ange à son père, à son frère, etc., des Mémoires sur divers sujets écrits entre 1508 et 1563, des lettres de Vittoria Colonna, de Sébastien del Piombo, de Benvenuto Cellini. Ces documents n'ont pas encore été complétement dépouillés que je sache, mais ils ont été mis avec la plus grande libéralité à la disposition de M. Eugène Piot, qui vient de nous donner quelques pièces intéressantes provenant de cette source, ainsi qu'une partie de celles appartenant au lot qui se trouvait à Paris l'an dernier et qu'il a acquis le droit de publier[1].

En appelant l'attention sur quelques traits peu connus de la vie de Michel-Ange, je ne crois pas encourir le reproche de partager le goût trop prononcé qu'a notre temps pour les curiosités biographiques et les anecdotes insignifiantes. Sans doute c'est dans leurs œuvres qu'il faut étudier les grands

Michel Angelo Buonarroti, etc. (Florence, 1875, 2 vol. in-8); l'autre dans *Le Lettere di Michel Angelo Buonarroti, etc.* (Florence, 1875, un vol. in-4°), un grand nombre de lettres de Michel-Ange et d'autres documents se rapportant à la vie du grand artiste.

1. *Le Cabinet de l'Amateur*, par Eug. Piot. Années 1861 et 1862. Paris, Didot. — Ce recueil est trop peu connu. Il renferme, à côté d'articles originaux d'un haut intérêt dus à son savant éditeur, une foule de pièces relatives à l'histoire de l'art, et sous ce rapport il sert de suite et de complément aux travaux de Bottari et de Gaye.

hommes : elles sont le palpable et magnifique témoignage de leur génie, et c'est leur génie qu'il faut considérer. Mais ces œuvres sublimes ne sont pas d'heureux accidents, ni des produits du hasard. L'esprit et le caractère de l'auteur, un ensemble de qualités intellectuelles et morales sont le terrain où elles ont puisé leur séve et d'où elles s'élèvent; et s'il nous était donné de connaître les circonstances qui les produisent, les œuvres du génie paraîtraient à l'esprit aussi simples, logiques et naturelles que peuvent l'être des vérités mathématiques. Les hautes montagnes dont les sommets se montrent éclairés du soleil, au-dessus des nuages et comme suspendus dans les solitudes du ciel, descendent de pentes en pentes jusqu'aux plaines où nous vivons. De même les œuvres sublimes ne sont point inaccessibles ni isolées. Elles se rattachent par mille liens à l'esprit de chacun de nous, et il ne me paraît pas inutile de relever ces traits que les plus grands génies ont en commun avec les plus petits d'entre les hommes. Ces œuvres, qui semblent au-dessus des forces humaines, exciteraient aussi bien l'effroi et le découragement que l'admiration, si l'on ne pouvait jusqu'à un certain point les expliquer et par les circonstances et par le caractère de leur auteur. Nous en jouissons d'autant plus que nous les comprenons mieux et que nous les sentons plus rapprochées de nous. Ces grands hommes, l'honneur de notre race, ne sont-ils pas en eux-mêmes le plus magnifique des spectacles? Tout ce qui les concerne nous attire irrésistiblement, et puisqu'il en est quelques-uns qui peuvent, ainsi que de certains

visages d'une beauté parfaite, supporter la pleine lumière, je ne vois aucune raison de négliger ces côtés humbles de leur vie qui ont aussi leur intérêt et leur grandeur. A l'égard du caractère de Michel-Ange en particulier, on est loin d'avoir tout dit lorsqu'on a parlé de sa rudesse bien connue, de cet amour de la solitude qu'il porta parfois jusqu'à la misanthropie, de l'austérité et de la simplicité de ses mœurs, de son esprit irritable et sarcastique. Ce sont là les points extrêmes, les angles saillants, et qui devaient être le plus remarqués, de son énergique tempérament.

On connaissait sans doute par le récit de Vasari, digne de confiance pour tout ce qui concerne la seconde moitié de sa vie, mille circonstances qui prouvent la bonté de son cœur, sa loyauté, son désintéressement. Ce n'était certes pas un misanthrope ni un égoïste que cet homme qui, vieux et infirme lui-même, soignait avec la plus touchante sollicitude son domestique Antonio, et qui, après sa mort, écrivait à Vasari la lettre admirable que tout le monde connaît. J'en ai publié moi-même une autre de la même époque et dans le même genre qu'il adressait à la Cornelia, veuve de cet Antonio, pour lui annoncer qu'il se chargera de son fils, « qu'il le gardera avec lui à Florence, avec plus d'affection que les enfants de Léonard, son neveu ; qu'il lui enseignera ce qu'il savait que son père voulait qu'il lui apprît[1]. » Nous savons aussi par Vasari qu'il était d'une générosité qu'il poussait jusqu'à la pro-

1. Michel-Ange, Leonard de Vinci, Raphaël, pages 157 et 158.

digalité à l'égard de son neveu. Il avait donné les deux admirables statues que nous possédons au Louvre à Robert Strozzi qui l'avait soigné pendant une maladie; il fit cadeau de son tableau de *Lèda* à son élève Mini pour qu'il pût doter ses deux sœurs. Il dirigea pendant dix-sept ans les travaux de Saint-Pierre sans vouloir aucune rétribution, « pour l'amour de Dieu », comme il disait. Et ce n'est pas pour son génie seulement qu'il fut aimé et admiré par les plus grands personnages et par des gens de la plus humble condition.

Ces aspects du caractère de Michel-Ange ne nous étaient pas inconnus. Nous savions que, calmé par l'âge, au comble de la gloire, quoique demeuré sombre et irritable, il était affectueux et bienfaisant. Mais souvent la vieillesse amollit, apaise, adoucit les natures les plus personnelles, les plus âpres, les plus entières. Affaiblissement et apaisement dus aux années qui s'amoncellent, ou perfectionnement et sagesse tardive, il se produit alors une transformation notable qui peut faire illusion sur le fond même du caractère. Ici rien de semblable. Les documents publiés par M. Piot, et qui presque tous se rapportent à la jeunesse de Michel-Ange, établissent d'une manière précise que de très-bonne heure il eut, et au plus haut degré, ces sentiments d'honneur délicat, de probité scrupuleuse, de bienveillance pour les personnes, cette simplicité et cette bonhomie qui ne l'abandonnèrent jamais. A un âge où l'on ne vit d'ordinaire que pour soi, il se trouva le chef obligé d'une famille qui, sans mériter peut-être l'épithète « d'indigne » que lui inflige M. Piot, n'a rien qui puisse intéresser, tant sans faut. Il remplit en hon-

nête homme, simplement, sans ostentation, sans timidité, des devoirs que lui imposaient les circonstances, sa bonne fortune, sa supériorité. Il se montra le plus tendre, le plus respectueux et le plus dévoué des fils, et il fut pour ses frères, qui abusaient étrangement, il faut bien le dire, de sa bourse et de son crédit, un ami vigilant, ferme et sévère dans l'occasion.

Michel-Ange est le second des cinq fils que Ludovico Buonarroti eut de sa première femme, Francesca di Neri, qui mourut, paraît-il, de très-bonne heure, car on ne la voit jamais mentionnée dans la correspondance de la famille. Le fils aîné de Ludovico, Léonardo, était moine de l'Ordre de Saint-Dominique, et c'est très-vraisemblablement lui que Michel-Ange nomme *le prêtre* dans ses lettres. Le troisième fils, Buonarroto, était le correspondant ordinaire de son frère, qui le chargeait généralement de ses affaires à Florence, et qui ne paraît pas avoir eu à s'en plaindre gravement. Du quatrième, Giovani Simone, on ne sait rien, sinon qu'il faisait des vers qui ne sont pas restés. Le cinquième, Sigismondo, était un mauvais garnement qui se fit soldat après avoir causé mille chagrins à Michel-Ange.

Le père était asssez borné, et la correspondance ne le montre pas sous un jour des plus favorables. Condivi, qui écrivait du vivant de Michel-Ange, et qui n'aurait pour rien au monde voulu le désobliger en mal parlant de son père, se contente de l'appeler *uomo religioso e buono, piuttosto d'antichi costumi che no*. Mais il semble que les instincts de paysan de ce *bon homme* se réveillèrent à mesure que gran-

dit la fortune de son fils. Ses ressources étaient des plus médiocres. Lorsqu'il revint, en 1476, de Castello di Chiusi e Capresse, dont il avait été podestat et où était né Michel-Ange, il n'avait, paraît-il, pour toutes ressources que le revenu de sa petite propriété de Settignano, qui ne rapportait, d'après la *denunzia de' beni* de 1534, que 22 ducats. C'est cette propriété que Michel-Ange ne cessa d'agrandir par des achats successifs, comme on le voit par les documents publiés par Gaye. Sa préoccupation constante était de procurer de l'aisance à son père, et, il faut le dire, celui-ci, bien loin de résister, avait toujours quelque affaire avantageuse à lui proposer. Les demandes d'argent étaient continuelles ; à chaque commande que recevait Michel-Ange, quelque morceau de terre se trouvait à vendre tout à point, et, à très-bonne intention sans doute, on pressurait et on inquiétait le grand artiste sans merci.

Cependant Michel-Ange n'avait pas attendu pour aider son père qu'il fût lui-même dans l'aisance. Il avait été dès son adolescence le chef et le protecteur de cette famille besoigneuse. On sait que Ludovico s'était d'abord opposé de tout son pouvoir à ce que le jeune homme suivît une carrière vers laquelle le portaient tous ses goûts. Ses arguments n'avaient pas toujours été des plus tendres et, suivant Condivi, « Michel-Ange, qui ne voulait pas céder, fut souvent grondé et même terriblement battu ». Lorsque son père eut consenti à le mettre chez Domenico Ghirlandajo, les dispositions de l'élève étaient déjà si évidentes que son maître s'engagea à lui payer 24 florins d'or pour les trois ans qu'il devait res-

ter chez lui. Michel-Ange avait alors quatorze ans (1er avril 1489). Il ne touchait que la moitié de la rétribution convenue, abandonnant le reste à son père.

A la fin de la même année, Laurent le Magnifique, ayant remarqué la tête de faune que Michel-Ange avait sculptée dans les jardins de Saint-Marc, le prit sous sa protection, le donna pour compagnon à ses fils, s'informa de sa famille, et, ayant fait venir son père, lui annonça qu'il se chargeait du jeune sculpteur et lui demanda ce qu'il voulait pour lui. « Lorenzo, répondit le vieillard, je ne sais autre chose que lire et écrire, mais comme le compagnon de Marco Pucci le douanier vient de mourir, je prendrais volontiers sa place, et il me semble que je pourrai convenablement remplir cet emploi ». Le Magnifique lui frappa sur l'épaule et lui dit en souriant : « Tu seras toujours pauvre ! » Puis il ajouta : « Mais si tu veux être le compagnon de Marco, tu le peux, jusqu'à ce qu'il se rencontre une meilleure occasion ». Cette place rapportait 8 écus par mois, un peu plus ou moins, ajoute Condivi. Laurent se trompait en jugeant que Ludovico ne serait jamais riche. Il avait pris pour de la sottise l'air simple de ce demi-paysan intimidé et écrasé sous la mauvaise fortune. Son avidité ressort d'une foule de lettres dans lesquelles Michel-Ange l'engage, dans les formes les plus respectueuses, à se modérer et à attendre au moins que les travaux qui lui sont commandés soient terminés et payés. L'humeur sombre, la misanthropie, les rudesses, les paroles amères et sanglantes qu'on a reprochées à Michel-Ange étonnent moins

lorsqu'on connaît ces détails navrants. Tous ses instincts les plus nobles, les plus généreux, les plus délicats étaient heurtés et blessés par son entourage. Il ne trouva ni affection ni sympathie d'aucune sorte dans sa famille et se réfugia en lui-même comme dans une forteresse, et lorsqu'il rencontra plus tard des amis excellents, tels que San-Gallo ou le gonfalonier Soderini, l'habitude était prise et le pli ineffaçable.

Rien ne put lasser cette respectueuse affection qu'il portait à son père. Elle se montrait dans les détails les plus minimes. M. Piot, qui a pu examiner à loisir les pièces conservées au British Museum, a remarqué que « le jour même où, dans toutes les inquiétudes de la fonte probablement manquée d'une statue colossale, il écrit à son frère quelques lignes tracées à la hâte et grossièrement bâtonnées sur le premier morceau de papier venu et pour le tenir au courant, s'il adresse quelques mots à son père, c'est sur une grande feuille qu'il lui écrit, ses lignes se redressent et son écriture devient fine et régulière ». En 1517, pendant qu'il était à Carrare, occupé à extraire des marbres pour la façade de l'église Saint-Laurent de Florence, la santé de son père donna les plus vives inquiétudes et Michel-Ange écrivit à son frère une lettre qui me paraît si touchante que je ne peux résister à la tentation de la donner tout entière :

« Buonarroto, j'ai appris par ta dernière que Ludovico avait été sur le point de mourir, et qu'en dernier lieu le médecin a assuré qu'il était hors de danger, s'il ne survenait aucun nouvel accident.

Puisqu'il en est ainsi je ne me mettrai pas en voyage pour Florence, ce qui me causerait un grand dommage. Cependant, quel que soit ce dommage, je voudrais le voir à tout prix avant qu'il mourût, dussé-je mourir avec lui. Mais j'ai bon espoir que tout ira bien, c'est pourquoi je ne pars pas.

« S'il arrivait cependant qu'il retombât, Dieu nous en garde, nous et lui, fais en sorte qu'il ne lui manque rien des choses de l'âme et des sacrements de l'Église, et fais-toi dire s'il ne veut pas qu'après lui nous fassions quelque chose pour son âme.

« Pour ce qui est des choses nécessaires au corps, faites qu'il ne lui manque rien. Je ne me suis jamais donné de peine que pour lui, pour l'aider et le secourir avant qu'il mourût. Ainsi, que ta femme s'applique avec amour aux soins qu'il réclame ; je l'en récompenserai ainsi que vous tous. Quelque chose qui soit nécessaire, n'épargnez rien, dussions-nous y mettre tout ce que nous possédons ; je ne demande pas autre chose. Soyez en paix, et avertis-moi, car je suis rempli de douleur et de craintes ».

Lorsqu'il s'agit de ses frères seulement, le ton de Michel-Ange se modifie. Il les avait mis en apprentissage, vers 1489, chez un marchand de soierie et de laines, probablement Lorenzo Strozzi, dont la boutique était *in Porta rossa*. Plus tard il leur avait acheté un fonds de commerce, mais leurs affaires étaient loin de prospérer. Ce n'était que dissensions et discussions de toute sorte, efforts continuels, soit pour faire venir Michel-Ange à Florence de manière à vivre commodément à ses dépens, soit pour déserter la boutique afin d'aller le rejoindre à Bolo-

gne ou à Rome. Le pauvre artiste employait tous les arguments pour leur prouver qu'ils devaient rester chez eux, se faire une position et vivre d'une manière qui ne fût pas un scandale pour tous. Le manque de dignité chez les membres de sa famille paraît l'avoir fait beaucoup souffrir. Il ne cesse de prêcher à ses frères le travail et la concorde. Mais ni sa tendresse ni sa sévérité ne paraissent avoir beaucoup réussi. Ils le fatiguent de leurs affaires, de leurs demandes et ne lui laissent ni trêve ni repos. C'est une bande affamée après lui. Michel-Ange se défend d'abord, se fâche, les gourmande, puis son bon cœur l'emporte, et il finit presque toujours par céder. D'ailleurs, il faut le reconnaître, il y a chez eux plus d'incapacité que de méchanceté, et ils paraissent d'autant plus médiocres qu'ils se trouvent rapprochés d'un homme incomparable.

En 1506, pendant que Michel-Ange était à Bologne occupé de la statue colossale de Jules II, l'un de ses frères, Giovani Simone, forme le projet de venir le trouver. « Qu'il attende encore, écrit Michel-Ange, je suis ici dans une mauvaise chambre, et je n'ai acheté qu'un seul lit; qu'il attende que ma statue soit jetée, je renverrai Lupo et Ludovico (ses ouvriers), et je lui donnerai un cheval afin qu'il ne vienne pas ici comme *una bestia* ».

Quelques mois plus tard, le même Giovani Simone est malade à Florence; Michel-Ange s'adoucit et écrit :

« Buonarroto, j'ai reçu une lettre de toi par maestro Bernardino qui est arrivé ici. Elle m'apprend que vous vous portez tous bien, à l'exception de

Giovan Simone qui n'est pas encore guéri. J'en ai un grand déplaisir, et il m'est douloureux de ne pouvoir l'aider; mais j'espère être bientôt à Florence, et je ferai quelque chose qui lui plaira à lui et à vous tous. Réconforte-le en attendant, et dis-lui d'être de bon vouloir. Dis aussi à Ludovico que de toutes les manières je crois être en mesure de jeter ma figure vers le milieu du mois prochain, et que, s'il veut faire des prières ou toute autre chose, afin qu'elle vienne bien, il le fasse dans ce temps-là. Dis-lui que je l'en prie. Je n'ai pas le temps de t'écrire autrement. Les choses vont bien. »

Les choses n'allaient cependant pas aussi bien ni aussi vite que l'avait espéré Michel-Ange. Au commencement de janvier 1508, il était encore à Bologne d'où il écrit :

« Buonarroto, j'ai appris par ta dernière lettre le bon usage que tu as fait de celle de Pavie, et j'y ai été sensible, parce que j'espère qu'elle sera heureusement parvenue. Il m'est très-douloureux de te savoir malade, ainsi que tu me l'écris. Néanmoins prends patience et sois de bonne volonté. Sous peu je serai à Florence, et je vous ferai faire ce que vous désirez de la manière qui vous paraîtra la plus avantageuse et la plus sûre, soit seuls, soit avec Lorenzo[1]. Je ne vous dis point précisément quand je partirai d'ici, parce que je ne le sais pas encore. De toute

1. Ce Lorenzo est très-probablement Lorenzo Strozzi, marchand de laine et de soie, chez qui Michel-Ange avait mis ses frères en apprentissage et avec qui il les associa plus tard. Cette lettre paraît faire allusion à cette association alors en projet.

manière je serai parti dans quinze jours, ou tout au moins prêt à partir. Il me semble qu'il y a mille ans que je suis ici, et si tu savais de quelle façon, tu aurais pitié de moi. »

En 1509, pendant qu'il travaillait à la chapelle Sixtine, son frère eut la singulière idée de lui envoyer du pain de Florence. Le fait n'a point d'importance. La réponse de Michel-Ange est triste et rude, et sa date lui donne un intérêt tout particulier. C'est l'un des très-rares renseignements directs que l'on possède sur cette époque, la plus sombre, la plus douloureuse et angoissée de la vie de Michel-Ange.

« Buonarroto, j'ai reçu le pain, il est bon; mais il n'y a pas lieu cependant d'en faire provision, il y aurait peu d'avantage. J'ai donné cinq *carlins* au domestique qui me l'a apporté, et c'est à peine s'il voulait me le donner. J'ai été averti, par ta dernière lettre, du passage ici de Lorenzo et comment je dois lui faire un bon visage. Il me semble que tu ignores de quelle façon je suis ici, et c'est pourquoi je te tiens pour excusé. Je ferai ce que je pourrai. J'apprends que Sigismond vient également pour l'expédition de son affaire. Dis-lui de ma part qu'il ne fonde aucune espérance sur moi; non que je ne l'aime comme un frère, mais parce que je ne puis l'aider en quoi que ce soit. Je suis tenu à m'aimer moi-même mieux que les autres, et je ne puis même me donner les choses nécessaires. Je suis ici dans une grande anxiété d'esprit et au milieu de très-grandes fatigues de corps. Je n'ai d'amis d'aucune sorte et je n'en veux point. C'est à peine si j'ai le temps de

manger. Qu'il ne me soit donc causé aucun ennui, car je n'en pourrais supporter *une once* de plus.

« Je vous exhorte à vous occuper de la boutique avec sollicitude, et je suis content que Giovan Simone soit sur la bonne voie. Ingéniez-vous d'accroître honnêtement et de conserver ce que vous avez, afin que vous sachiez plus tard vous conduire dans des affaires plus importantes, car j'ai l'espérance, lorsque je retournerai à Florence, que vous ferez de vous-même si vous êtes homme à cela. Dis à Ludovico que je ne lui ai pas répondu, parce que je n'en ai pas eu le temps. Soyez sans inquiétude lorsque je n'écris pas. »

On a retrouvé un certain nombre de petits livres de notes, de *Ricordi*, où Michel-Ange inscrivait presque jour par jour les événements les plus importants de sa vie et ses dépenses. C'est par un de ces petits livres, dont Gaye a publié un extrait, que nous savons qu'il dépensa 20 livres pendant les quatorze jours qu'il passa à Venise en 1529. Il était alors au comble des honneurs et de la fortune, et c'est à cette même époque ou à peu près qu'il faisait à son neveu Léonard des cadeaux de 3,000 écus. Très-peu soucieux de plaire aux grands personnages, envers qui il se montra parfois d'une roideur qui passe les bornes, il remplissait avec un soin méticuleux les petits devoirs de la vie. En 1528, le 16 septembre, nous le trouvons à Florence. Son frère Buonarroto venait de mourir. Il fait rembourser devant lui, à la veuve, sa dot, qui était de 522 ducats d'or et 5 *grossoni*, et il ajoute : « J'ai payé en outre, moi Michel-Ange, de mon argent, un

un ducat à ser Bonaventura pour le contrat. » Le lendemain il écrit :

« Aujourd'hui, j'ai conduit la Francesca, ma nièce, fille de Buonarroto, mon frère, au monastère de Boldrone pour qu'elle y soit gardée jusqu'à son mariage. Les conditions faites avec le monastère sont celles-ci : Je dois donner chaque année audit monastère 18 ducats *larghi* payables en trois fois, 6 ducats tous les quatre mois, desquels j'ai payé aujourd'hui un terme, c'est-à-dire 6 ducats que j'ai portés avec moi, avec l'enfant, et que j'ai comptés à l'abbesse... »

En 1533, la Francesca était encore au couvent, et Michel-Ange écrit sur son livre :

« *Ricordo.* Comment, le 12 août 1533, me trouvant à Florence, j'ai été voir ma nièce à Boldrone et lui ai porté 20 brasses de toile pour chemises, qui m'ont coûté 21 sous la brasse. »

Ces détails ne sont pas sublimes assurément, et plus d'un lecteur les trouvera peut-être fastidieux et puérils. Mais la main qui écrivait ces notes, ces *comptes de ménage*, est celle qui peignait la voûte de la Sixtine, qui élevait la coupole de Saint-Pierre, qui défendait dans les murs de Florence la dernière des républiques italiennes. Pour moi, je trouve un charme extrême à ces rapprochements. Non-seulement ils font pénétrer dans l'intimité d'un grand homme, mais ils renferment un enseignement, puisqu'ils nous montrent qu'il n'y a point divorce nécessaire entre l'inspiration qui crée les chefs-d'œuvre et une vie simple, honnête et réglée. Ce n'est pas Michel-Ange qui eût inventé cette belle devise : « Désordre et génie ! » et c'est précisément dans cet

accord entre l'imagination et les autres facultés de l'esprit qu'il faut chercher la raison de sa grandeur. On n'élève pas un très-haut monument sur une base étroite. Sa base à lui était ferme et large. Ses contemporains ne s'y sont point trompés. Ils voyaient dans cette organisation si puissante et si harmonieuse quelque chose de presque surhumain, et l'Arioste était l'organe de l'opinion lorsqu'il disait avec une nuance d'emphase et de recherche qui appartient à l'époque et au goût italien :

Michel più che mortal, Angiol divino.

Michel-Ange était dans l'un de ses moments d'humeur noire lorsqu'il écrivait à son frère Buonarroto cette parole désespérée : « Je n'ai d'amis d'aucune sorte, et n'en veux point. » C'était à la fin de 1509 : il était à la veille de terminer la première moitié des peintures de la voûte de la Sixtine. On sait avec quelle répugnance il s'était chargé de ce grand ouvrage. Il voyait dans cette commande une intrigue de Bramante, désireux de lui ménager un échec en l'entraînant hors de son terrain, et il avait supplié le pape de donner ce travail à Raphaël, objectant que son métier à lui « était la sculpture, et qu'il ne réussirait pas ». Jules II s'était obstiné, et l'artiste avait fini par céder aux menaces et aux caresses de son terrible protecteur. Il avait fait venir de Florence quelques *fresquistes,* ses anciens camarades de l'atelier du Ghirlandajo, qui s'y prirent si mal qu'il se vit forcé de tout recommencer et de ne se fier qu'à lui-même. D'abord il ne réussit pas mieux, et

alla, tout à fait découragé, trouver le pape, en lui disant : « J'avais bien prévenu Votre Sainteté que la peinture n'était pas mon art. Tout ce que j'ai fait est perdu. » Le pontife ne s'effraya pas, et envoya Julien de San-Gallo, qui reconnut que Michel-Ange employait son mortier trop frais. Il reprit donc son travail, et le 1er novembre 1509 « Rome entière, d'après Vasari, se précipita dans la Sixtine. Jules s'y porta le premier avant que la poussière produite par la chute des échafauds fût tombée, et il y célébra la messe le même jour. » On n'enfante pas de pareilles œuvres sans de cruels déchirements, et cette époque est l'une des plus glorieuses, mais des plus sombres de la vie de Michel-Ange. Pendant dix-huit ou vingt mois il vécut presque seul, continuellement enfermé dans cette chapelle, ne s'interrompant qu'à la nuit pour prendre un peu de pain et de vin. Souvent il couchait sur ses échafauds, et l'on ose à peine se représenter cet homme, surexcité par l'abstinence, par un travail excessif, par la solitude, s'éveillant aux premières lueurs et n'échappant à des rêves fiévreux que pour se trouver en face de ses effrayantes créations. Certes, tout autre à sa place serait devenu fou. L'inquiète et orageuse affection de Jules II n'était pas faite pour adoucir l'âme tourmentée de Michel-Ange. Cette affection était cependant vive et sincère. Dans le temps où Michel-Ange travaillait à son tombeau, « Jules, nous dit Condivi, avait fait construire un pont qui conduisait de son palais dans l'atelier du sculpteur, et il allait souvent l'y trouver pour causer de la sépulture et d'autres choses, comme il l'aurait fait avec un frère, ayant pour lui

des soins et une jalousie qu'il n'avait pour aucun autre de ceux qui l'approchaient ». Mais d'autres fois il le traitait « d'homme terrible et avec qui on ne peut vivre », et des conversations dans le genre de celle-ci s'engageaient entre les deux interlocuteurs : « Quand finiras-tu ma chapelle ? — Quand je pourrai. — Quand je pourrai ! Quand je pourrai !... reprenait l'irascible pontife. Moi je te ferai jeter de tes échafauds. » Michel-Ange alors mettait ordre à ses affaires et se disposait à partir pour Florence. Le pape l'arrêtait par des excuses et des caresses. C'est dans ces alternatives de ruptures et de raccommodements que vécurent pendant des années ces deux hommes, qui ne pouvaient se passer l'un de l'autre, mais dont les caractères également inflexibles et intraitables se heurtaient à chaque instant.

Cependant de très-bonne heure Michel-Ange eut d'excellents amis dont la délicate et vigilante affection protégea le commencement de sa carrière, et chez qui il rencontra cette tendresse et ces encouragements qu'il n'avait pas trouvés dans sa famille. Leur souvenir est très-intimement lié à quelques-unes de ses premières œuvres. Ils méritent certes de n'être pas oubliés ; et nous préférons laisser de côté, dans les pièces qu'on vient de publier, tout ce qui a trait au tombeau de Jules II, à la façade et à la chapelle de Saint-Laurent, et au siége de Florence, pour ne relever que ce qui se rapporte à la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome et à la statue de Jules II, ainsi qu'à deux des principaux amis et protecteurs de Michel-Ange, Jocopo Gallo et le gonfalonier Soderini,

qui s'entremirent avec la sollicitude la plus touchante et la plus efficace pour procurer la commande de ces deux ouvrages au sculpteur florentin et aplanir les difficultés que lui suscitait son caractère ombrageux.

Il faut cependant nommer d'abord Laurent de Médicis, car il fut le premier ami de Michel-Ange. C'est lui qui devina le génie de l'élève du Ghirlandajo ; c'est chez ce prince éclairé que le jeune sculpteur passa, dans la société de Politien, de Pic de la Mirandole et du platonïcien Marsilio Ficino, trois années de travail et de bonheur tranquille. On voit encore à la *casa* Buonarroti deux de ses ouvrages, le *Combat des Géants* et la gracieuse *Madone*, dans laquelle il chercha à suivre le style de Donatello, qui datent de cette époque. Dans le même temps, il copiait les fresques de Masaccio, à l'église des Carmes, étudiait les antiques du jardin de Saint-Marc et l'anatomie à l'hôpital de San-Spirito. Cette existence facile devait être de courte durée. Laurent mourut en 1492. Ce fut un coup terrible pour Michel-Ange. « Il éprouva, dit Condivi, un si grand chagrin de cette mort, qu'il resta plusieurs jours sans pouvoir rien faire. » Pierre de Médicis, le fantasque et arrogant successeur de Laurent, chercha en vain à retenir Michel-Ange, qui, après avoir passé quelque temps chez son père, partit pour Venise, espérant y trouver fortune.

Pauvre, très-jeune et inconnu, Michel-Ange ne réussit à rien dans cette ville. Il repartit pour Florence, et c'est en passant par Bologne qu'il fit par hasard la connaissance de cet Aldovrandi, membre

du conseil des Seize, qui, après l'avoir tiré de quelques difficultés, s'intéressa vivement à lui, le recueillit dans sa maison, où il le garda plus d'une année. Ce n'est cependant point son talent de sculpteur qui avait valu à Michel-Ange cet accueil bienveillant. Aldovrandi avait été charmé par sa belle prononciation toscane, et il lui faisait lire à haute voix Dante, Pétrarque, Boccace et d'autres poëtes. Ce fut néanmoins cet homme aimable et lettré qui lui fit obtenir la commande de l'*Ange portant un flambeau* et du *San-Petronio* qui se trouvent encore aujourd'hui sur la châsse de saint Dominique, et qui lui procura ainsi les moyens de revenir à Florence.

A partir de ce moment, les circonstances principales de la vie de Michel-Ange sont très-connues, et je ne les rappellerai que sommairement. En 1496, nous le trouvons à Rome, où l'avait fait venir le cardinal San-Giorgio, à qui il avait vendu son *Amour endormi*. C'est à cette époque qu'il fit la connaissance de Jacopo Gallo. Les biographes de Michel-Ange ne nous ont laissé aucun détail sur ce Jacopo Gallo, que Vasari se borne à nommer *gentiluomo romano, persona ingegnosa*. Cependant nous savons par Condivi que Michel-Ange resta lié de très-longues années avec sa famille. « L'un et l'autre de ces ouvrages, dit-il, en parlant du *Bacchus* et du *Cupidon*, se voient aujourd'hui (1553) dans la maison de messer Giuliano et de messer Paolo Galli, gentilshommes courtois et honnêtes avec lesquels Michel-Ange a toujours entretenu une étroite amitié. » Ces deux personnages étaient, selon toute probabilité, les fils de Jacopo. Mais si nous manquons de

renseignements sur cet amateur intelligent, nous savons qu'il protégea très-activement Michel-Ange, d'abord en lui faisant des commandes pour son propre compte, ensuite en se portant caution pour lui vis-à-vis des cardinaux de Saint-Denis et Piccolomini. Il commença par demander à Michel-Ange deux statues importantes : le *Bacchus portant une coupe,* des Offices de Florence, et un *Cupidon* grand comme nature, que l'on a cru perdu jusqu'à ces dernières années, mais qui est certainement la belle figure achetée récemment par le musée de Kensington avec la collection Gigli. Cependant c'est dans son intervention auprès des cardinaux de Saint-Denis et Piccolomini que se montrent surtout la chaleur de son amitié, l'enthousiasme et la confiance que lui inspirait le talent du jeune artiste. Lorsque l'affaire des quinze statues commandées à Michel-Ange par le cardinal Piccolomini fut conclue, Jacopo Gallo est l'un des trois signataires du contrat, auquel il ajoute cette mention : « Moi, Jacopo Gallo, je promets au révérendissime cardinal de lui rembourser 100 ducats d'or, qu'il avance au susdit Michel-Ange, si Sa Seigneurie révérendissime n'était pas satisfaite de la manière et dans la forme qui sont expliquées au huitième chapitre. En foi de quoi, moi, Jacopo Gallo, j'ai écrit ces lignes de ma propre main. » Ces quelques mots indiquent, me semble-t-il, une sollicitude, une affection toutes paternelles. Il ne s'agit pas là d'une simple recommandation, Jacopo Gallo se met lui-même aux lieu et place de son protégé : il en répond. Cependant il était intervenu d'une manière plus directe encore dans l'affaire de la

Pietà. Ce groupe admirable, l'un des ouvrages les plus parfaits, les plus achevés de Michel-Ange, lui avait été commandé sur les instances de Jacopo Gallo, par Jean de la Grolaye de Villiers, abbé de Saint-Denis, ambassadeur de Charles VIII près Alexandre VI[1]. Le contrat, dont on possède l'original qui vient d'être publié, n'est pas seulement contre-signé par Jacopo Gallo : c'est lui-même qui traite au nom de Michel-Ange avec le cardinal de Saint-Denis, et, après avoir stipulé la dimension du groupe, le prix de l'ouvrage fixé à 450 ducats d'or en or, ainsi que les termes des payements, il ajoute : « Et moi, Jacopo Gallo, je promets au révérendissime Monseigneur que ce sera l'œuvre de marbre la plus belle que l'on puisse voir à Rome et qu'aucun maître ne serait capable de la faire meilleure[2]. » L'enthousiaste ami ne se trompait pas dans ses prévisions et n'eut pas à se repentir de s'être autant avancé pour son jeune protégé. La réputation de cet ouvrage fut bientôt très-grande. En 1546, François Ier disait à Michel-Ange, dans la lettre si curieuse qu'il lui adressa et que l'on conserve au musée de Lille : « ... Vous priant vouloir estre contant pour l'amour de moy qu'il (son envoyé) molle le Christ de la Minerve et la

1. L'abbé de Saint-Denis fut créé cardinal au titre de *Sainte-Sabine* en 1493, pendant son séjour à Rome. Il mourut dans cette ville en 1499 et fut enterré à Sainte-Pétronille. On plaça la *Pietà* de Michel-Ange sur son tombeau, et elle y resta jusqu'en 1503. Après la destruction de la chapelle, la tombe du cardinal fut transportée dans les cryptes du Vatican, où elle est encore.

2. *Voir* ce contrat dans le *Cabinet de l'Amateur*, de M. Eug. Piot. Année 1861, pages 149 et 150.

Notre-Dame de la Fèbre, affin que j'en puisse aorner l'une de mes chapelles comme de choses que l'on m'a asseuré estre des plus exquises et excellentes en vostre art[1]. »

Ce chef-d'œuvre nous intéresse, nous Français, d'une façon toute particulière, car il nous appartient. J'ai hésité à parler de cette affaire ; il est peu probable en effet qu'une réclamation de notre part soit écoutée dans ce moment. On ne pourra cependant trouver mauvais que je signale à qui de droit notre titre de propriété sur un ouvrage de cette importance et que je joue dans cette occasion le rôle modeste du paysan qui vient dire au chasseur : « J'ai vu un lièvre caché dans ce buisson. »

Comme il ressort du contrat du 28 août 1498, la *Pietà* fut commandée à Michel-Ange par l'ambassadeur de France près la cour de Rome, et dans cette occasion le cardinal de Saint-Denis agissait très-certainement au nom du gouvernement qu'il représentait, car, aussitôt faite, la *Pietà* fut placée, non chez lui, mais dans la chapelle de Sainte-Pétronille, située dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre, près de la sacristie, et qui appartenait à la France[2]. Il serait possible, il est vrai, que le cardinal eût payé cet ouvrage de ses deniers et qu'il l'eût donné à la

1. J'ai publié cette lettre dans son entier. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, page 105.

2. Le fait matériel n'est ni contestable ni contesté, et sans parler de la notoriété, les paroles de Condivi sont aussi explicites que possible : « Poco dipoi, a requisizione del cardinale di San Dionigi... in un pezzo di marmo fece quella maravigliosa statua di Nostra Donna, la qual' è oggi nella Madonna della

chapelle française qu'il avait fait orner de fresques et dont il paraît s'être beaucoup occupé. Mais cette circonstance ne modifierait en rien nos droits. Lorsqu'en 1503, Jules II, résolu à donner une vive impulsion aux travaux de reconstruction de Saint-Pierre, eut chargé Bramante de les diriger, on détruisit la portion de l'antique édifice qui renfermait la chapelle de Sainte-Pétronille et on transporta le groupe de Michel-Ange dans une autre chapelle dite *della Febbre*, où il fut déposé à titre provisoire. Il y était encore en 1546, comme le prouve la lettre de François Ier à Michel-Ange, et même en 1553, époque à laquelle Condivi écrivait la vie de l'artiste florentin. Depuis, en 1749, semble-t-il, cet ouvrage a été relégué dans la première chapelle à droite de l'église actuelle, où il est dans les conditions les plus déplorables et pour ainsi dire perdu pour le public. Cette chapelle, très-obscure, est continuellement fermée ; le groupe est placé beaucoup trop haut, et ces circonstances ne me paraissent pas faites pour nous engager à renoncer à un droit qui paraît bien établi. Que l'on examine la question tout au moins. L'affaire en vaut la peine. Je ne voudrais pas

Febbre; avvegnache da principio fosse posta nella chiesa di Santa Petronilla, capella del re di Francia, vicina alla sagrestia di San Pietro (Condivi. *Vita*, etc. Firenze, 1746, § 20.) » Les droits des États étant imprescriptibles, il me paraît de toute évidence que cet admirable ouvrage est bien à nous, à moins toutefois que le gouvernement romain ne possède un titre établissant que la propriété de ce groupe lui a été cédée soit par le cardinal de Saint-Denis, soit par le gouvernement français. Mais je doute que ce titre existe.

qu'on se méprît sur ma pensée. Je suis loin de désirer que l'on dépouille, au profit des musées, les monuments religieux des œuvres d'art qui les décorent. Je comprendrais mieux que personne qu'on renonçât à une réclamation de cette espèce, s'il s'agissait d'une fresque, d'un tableau, d'une sculpture faite pour une place déterminée et dans des conditions toutes spéciales. Je n'approuverais pas davantage qu'on enlevât aux fidèles quelqu'un de ces objets auxquels une dévotion particulière s'est attachée. Mais ici rien de semblable. Et il me paraît que nous serions d'autant mieux fondés à soutenir dans ce cas nos prétentions, que dans une circonstance récente et presque identique nous avons fait preuve du respect que nous portons au droit d'autrui. On sait en effet que l'église de la *Trinité des Monts* est propriété de la France. Dans l'une des chapelles de cette église se trouve la célèbre *Descente de croix* de Daniel de Volterre. L'administration, supposant que ce tableau nous appartenait, était sur le point de le faire venir à Paris, lorsque le représentant d'une famille romaine, le *cavaliere* Passerini, descendant de la famille Orsini, établit que la chapelle était sienne, que le tableau avait été commandé à Daniel de Volterre par un de ses ancêtres, et que par conséquent nos prétentions étaient mal fondées. Nous avons cédé d'assez bonne grâce; mais il me semble évident que nous pouvons invoquer, pour appuyer des réclamations à l'égard de la *Pietà* de Michel-Ange, les mêmes arguments qu'on a fait valoir contre nous dans l'affaire du tableau de Daniel de Volterre.

Je reviens à Michel-Ange. Il avait quitté Rome en 1501, rappelé à Florence par quelques-uns de ses amis, et entre autres par Pierre Soderini, qui avait engagé les membres de la fabrique de Santa-Maria-del-Fiore à lui confier un bloc énorme de marbre qu'elle possédait et dont jusqu'alors personne n'avait pu tirer parti. Léonard de Vinci, à qui l'on s'était d'abord adressé, avait déclaré qu'il était impossible d'en rien faire. Michel-Ange accourut, et entreprit aussitôt la statue colossale de David. C'est également à la recommandation de Soderini qu'il fut chargé, presque à la même époque, par les consuls de la confrérie des tisseurs de laine et par la fabrique de Santa-Maria, d'exécuter les douze apôtres qui devaient être placés dans l'église métropolitaine. Enfin l'intelligent gonfalonier lui avait commandé cette statue de David en bronze, destinée au maréchal de Gié, qui fut envoyée en France et qui a disparu, ainsi que le carton dit de *la Guerre de Pise*, qu'il devait peindre dans la grande salle du Palais-Vieux. Excité par son ami, Michel-Ange travailla énormément pendant les trois ou quatre années qu'il passa alors à Florence, car outre les ouvrages déjà nommés, la *Madone* des Offices, celle de l'Académie de Londres, la *Vierge* de Notre-Dame de Bruges, le tableau de la tribune aux Offices de Florence, sont de cette époque. C'est une des belles figures du commencement du xvie siècle, que celle du gonfalonier Soderini, et comme protecteur éclairé des arts il mérite certainement de partager avec Jules II la première place que l'opinion a le tort de donner à Léon X. C'est sous sa judicieuse et bienveillante administra-

tion que travaillaient ensemble à Florence Léonard de Vinci, Michel-Ange, Pérugin, Filippino Lippi, le Ghirlandajo, Raphaël, et il fut le centre et le lien de cette pléiade d'artistes au moment le plus brillant d'une époque incomparable. Dans tous ses rapports avec Michel-Ange il se montra le plus ferme, le plus tendre, le plus dévoué des amis, et personne, je crois, n'eut autant que lui une influence bienfaisante sur le caractère irritable du sculpteur florentin.

La statue de David était à peine placée près de la porte du Palais-Vieux, que Jules II rappelait Michel-Ange à Rome et le chargeait d'exécuter son tombeau. Mais les bons rapports du pontife et du sculpteur ne tardèrent pas à s'altérer, et un jour que Michel-Ange était allé chez Jules pour se faire rembourser une somme avancée par lui aux mariniers qui avaient apporté les marbres ,destinés au tombeau, il se vit refuser la porte. Il rentra très-irrité, fit vendre aux Juifs tout ce qu'il possédait, monta à cheval, et ne s'arrêta que sur le territoire toscan. Jules lui avait aussitôt dépêché jusqu'à cinq courriers porteurs des lettres les plus pressantes lui donnant l'ordre de revenir, mais qui ne le rejoignirent qu'au delà de la frontière. Il fit porter au pape ces paroles plus fières que prudentes : « *Beatissimo Padre*, j'ai été chassé ce matin du palais par ordre de Votre Sainteté; je lui fais donc savoir que si désormais elle me veut, elle me cherchera ailleurs qu'à Rome. »

Le pape, exaspéré, écrivit coup sur coup trois brefs à la seigneurie de Florence, pour que d'autorité

elle lui renvoyât son sculpteur. Michel-Ange était intraitable. Le gonfalonier gourmandait son ami; mais, d'autre part, il demandait des garanties, ne voulant pas l'exposer au ressentiment de Jules. « Malgré le bref de S. S., écrit-il, il est nécessaire que le cardinal de Pavie nous écrive une lettre de sa propre main, nous promettant toute sûreté et impunité. Nous avons fait et nous ferons tout notre possible pour le faire retourner; mais nous vous assurons que si l'on n'y va pas doucement, il partira d'ici comme il a voulu le faire déjà deux fois. » Quant à Michel-Ange, il le grondait avec une rudesse amicale. « Tu t'es mis là dans une affaire, lui disait-il, où ne se serait pas risqué le roi de France. C'est assez se faire prier. Nous ne voulons pas pour toi exposer l'État à faire la guerre au pape ; par conséquent, prépare-toi à partir. »

Sur ces entrefaites, Jules était entré à Bologne. Les pourparlers recommencèrent aussitôt. Michel-Ange finit par se rendre aux instances du pape et à celles du gonfalonier : il partit pour Bologne en décembre 1506, mais non sans emporter les recommandations les plus chaudes et les plus pressantes de Soderini pour les personnages éminents de la cour de Jules II. C'est d'abord une lettre officielle que le gonfalonier fait adresser par la seigneurie de Florence au cardinal de Pavie. Puis lui-même il écrit au cardinal de Volterre :

« Le porteur de cette lettre sera Michel-Ange, sculpteur, que l'on envoie pour complaire à S. S. et satisfaire à son désir. Nous certifions à Votre Seigneurie que c'est un jeune homme distingué, et, dans

son métier, l'unique en Italie, peut-être aussi dans le monde entier. Nous vous le recommandons très-instamment. Il est fait de telle manière qu'on tire de lui tout ce que l'on veut avec des paroles affectueuses et des caresses. Il est nécessaire de lui témoigner de la bonne volonté et de l'amitié, et il fera des choses qui émerveilleront ceux qui les verront. J'assure Votre Seigneurie qu'il a commencé ici une histoire pour le public (*le carton de la Guerre de Pise*), qui sera une chose admirable, ainsi que douze apôtres de 4 à 5 brasses de hauteur, qui seront très-beaux. Je le recommande à Votre Seigneurie le plus que je puis... Ledit Michel-Ange part sur notre foi. »

Condivi nous a laissé un récit très-dramatique de la première entrevue de Jules et de Michel-Ange à Bologne. Mais ce récit est assez connu pour que je puisse me dispenser de le rapporter. Qu'il me suffise de dire que la réconciliation fut sincère et qu'à partir de cette époque les bons rapports entre le pape et le sculpteur ne furent jamais sérieusement troublés. Jules commanda à Michel-Ange sa statue en bronze pour l'église de San-Petronio, et résolut de consacrer à cet ouvrage une somme de 1,000 ducats qui lui avait été offerte par la municipalité de Bologne. Dès le 1er février 1507, le modèle de la statue était déjà très-avancé, car Michel-Ange écrit à cette date : « Le pape est venu vendredi, à la vingt et unième heure, à la maison où je travaille ; il a laissé voir que la chose lui plaisait. » C'est sans doute pendant cette entrevue, qui précéda de très-peu le départ de Jules, qu'eut lieu cette conversation

que rapportent les historiens : « Que mettrai-je dans la main gauche du pape? disait Michel-Ange ; un livre ? — Comment un livre ? fit Jules, une épée ! Je ne suis pas un lettré, moi. » Et remarquant en souriant le mouvement hardi du bras droit, il ajouta : « Ta statue donne-t-elle la bénédiction ou la malédiction? — Saint Père, répondit le sculpteur, elle menace ce peuple pour le cas où il ne serait pas sage. »

Le 20 avril, le modèle de la statue était, semble-t-il, déterminé, car Michel-Ange se plaint à son frère de ne pas voir arriver le fondeur qu'il avait engagé à Florence.

« Je voudrais, lui écrit-il, que tu visses l'Araldo pour lui dire que, n'ayant jamais eu de réponse de lui relativement à maestro Bernardino, j'ai pensé que par amour pour la peste ledit Bernardino ne voulait pas venir, et que j'ai engagé, pour le remplacer, un Français qui me servira bien. »

Nous avons vu par une des lettres précédemment citées que Bernardino se décida à affronter la peste et à rejoindre Michel-Ange. Cependant au mois de juin la statue n'était pas encore jetée ; mais Michel-Ange est rempli d'espoir.

« Je ne voulais pas t'écrire, dit-il à son frère, avant d'avoir jeté ma figure. Je croyais la jeter plus vite qu'il ne m'a été donné de pouvoir le faire. Sache donc qu'elle ne l'est pas encore, que de toute manière nous la jetterons samedi prochain, et que sous peu je pense être à Florence, si elle vient bien comme je l'estime. »

Malgré toute sa fermeté, Michel-Ange ne devait

pas être sans inquiétude. Cette statue était, suivant Condivi, trois fois grande comme nature, et par conséquent l'un des plus grands ouvrages en bronze qui aient jamais été faits. L'exécution de pièces de cette importance est environnée d'énormes difficultés, et leur réussite est toujours très-douteuse. Aussi n'avons-nous pas été surpris de trouver dans la correspondance de Michel-Ange ce billet stoïque qu'il écrit à son frère, dans l'atelier, au moment même où il vient de jeter sa statue et où il s'aperçoit qu'elle est manquée :

« Buonarroto, nous avons jeté ma figure, et elle est venue de telle manière que je crois fermement avoir à la recommencer. Je ne t'écris point tous les détails, parce que j'ai autre chose à penser : il suffit que tu saches que la chose est mal venue. Remercions Dieu, car j'estime que tout est pour le mieux. Je saurai sous peu de jours ce que j'aurai à faire, et je t'en aviserai. »

Il ajoute en effet quelques jours plus tard :

« Sache que nous avons jeté ma figure et que je n'ai pas eu une trop bonne fortune. La cause en est que maestro Bernardino, ou par ignorance, ou par malheur, n'avait pas bien fondu le métal. Il serait trop long d'écrire de quelle façon cela est arrivé ; il suffit de dire qu'elle n'est venue que jusqu'à la ceinture ; le reste de la matière, c'est-à-dire la moitié du métal, est resté non fondu dans le fourneau ; de sorte que pour l'en retirer je suis forcé de le démolir, ce que je fais, et de le faire refaire, ce que je ferai encore cette semaine. L'autre semaine, nous rejetterons dessus et finirons de remplir la forme. Je crois

que la chose ira très-bien, mais non sans de très-grandes souffrances, de très-grandes peines et de très-grandes dépenses. J'aurais cru que maestro Bernardino aurait fondu sans feu, tant j'avais foi en lui. Ce n'est pas cependant qu'il ne soit bon maître et qu'il n'ait travaillé avec amour, mais qui fait fault (*ma chi fa falla*) ; il a bien failli à mon préjudice et aussi au sien, car il s'est déshonoré de manière à ne plus oser lever les yeux dans Bologne. »

Cette tentative de compléter une statue à moitié fondue sans la refaire entièrement ne réussit pas, et Michel-Ange dut recommencer tout son travail. Il nous apprend lui-même d'une manière précise ce fait jusqu'à maintenant ignoré. Faisant allusion à la conversation qu'il eut avec Jules à Bologne, il écrit :

« Le pape Jules me demanda ce que coûterait la figure. Je lui répondis que jeter le bronze n'était pas mon métier, mais que je pensais qu'elle pourrait être faite pour 1,000 ducats, sans cependant répondre de réussir. « Jette-la jusqu'à ce qu'elle réussisse, « me répondit-il ; nous te donnerons autant d'argent « qu'il en faudra... » J'eus à la jeter deux fois, et je puis prouver y avoir dépensé pour 300 ducats de cire. »

Enfin, après bien des péripéties, la statue est fondue pour la seconde fois. Le 10 novembre, il ne reste plus qu'à la réparer, et Michel-Ange écrit à son frère :

« Buonarroto, je suis étonné de la rareté de tes lettres. J'imagine cependant que tu as plus de temps pour m'écrire que je n'en ai pour te répondre... J'ai compris par ta dernière lettre que tu avais de bonnes

raisons pour désirer mon retour, et cela m'a donné à penser pendant quelques jours. Lorsque tu m'écris, fais-le franchement, et explique-moi clairement les choses, afin que je les comprenne, et cela suffit.

« Sache que le désir que j'ai de revenir à Florence est beaucoup plus grand que celui que vous avez de m'y voir. Je suis ici dans un très-grand malaise, au milieu de fatigues extrêmes. Nuit et jour je travaille. J'ai enduré et j'endure des fatigues telles, que si j'avais un pareil ouvrage à refaire, je crois que la vie n'y suffirait pas. C'était une entreprise énorme, qui eût très-mal tourné en d'autres mains. Je dois croire que les prières de certaines personnes me sont venues en aide et ont contribué à la conservation de ma santé, car c'était l'opinion commune à Bologne que je ne devais pas réussir. Avant comme après la fonte, et maintenant, nul ne croyait à la réussite de l'entreprise. Il suffit qu'elle ait été conduite à bon terme. La statue ne sera pas terminée ce mois-ci, comme je l'avais pensé, mais de toutes façons le mois prochain, et je partirai ; soyez donc tous de bonne volonté ; quoi qu'il arrive, je ferai ce que j'ai promis. Réconforte Ludovico et Giovan Simone de ma part, et écris-moi ce que fait Giovan Simone. Appliquez-vous à apprendre votre métier et à rester à la boutique, afin que vous sachiez vous tirer d'affaire par vous-mêmes lorsqu'il le faudra, ce qui sera bientôt. »

La statue de Jules II fut placée au-dessus de la grande porte de San-Petronio, et solennellement inaugurée le 21 février 1508, à la quinzième heure, moment fixé par l'horoscope. Elle avait 17 pieds de

haut et pesait 17 ou peut-être 20,000 livres. Elle avait coûté une somme considérable, mais sur laquelle on est loin d'être fixé. Certains documents parlent de 3,500, et d'autres de 20,000 ducats. Elle fut détruite le 30 décembre 1511 par les partisans de Giovanni II, Bentivoglio, qui, par haine du pape, la mirent en pièces. Le duc Alfonse de Ferrare en avait acheté les morceaux, dont il fit faire une pièce de canon qu'il nomma la Julienne. Il conserva précieusement la tête, qui pesait 600 livres. Il la regardait comme une chose de la plus rare beauté, et on lui prête ce mot, qu'il ne la donnerait pas pour son pesant d'or. Cependant elle a disparu comme le reste.

La destruction de cette statue est sans doute l'un des plus grands malheurs qu'ait éprouvés l'art moderne. Si l'on considère les circonstances au milieu desquelles Michel-Ange exécuta cet ouvrage, on doit croire qu'il s'y était surpassé. Conçu dans le premier feu de sa réconciliation avec Jules, les lettres que nous avons citées prouvent combien il tenait à en faire une œuvre parfaite et digne de sceller les rapports de confiance et de vive affection qu'il venait de renouer avec le pape.

Que l'on se représente ce que devait être cette figure du terrible Jules, modelée par Michel-Ange, très-jeune encore, mais déjà dans toute la plénitude de son génie ! Et il n'est pas resté même un vestige de cette œuvre gigantesque ! Pour ma part, j'ai vainement cherché en Italie, en Angleterre, en Allemagne. J'ai consulté une grande partie des personnes qui se sont spécialement occupées de Michel-Ange. Je n'ai rien trouvé. Je dis rien : pas un trait. Les

études, les dessins de Michel-Ange lui-même, paraissent irrévocablement perdus, et il est probable qu'il les a détruits en quittant Bologne.

Mais la statue de Jules est restée trois ans exposée au-dessus de la grande porte de San-Petronio; et, dans un temps où les artistes étudiaient à l'envi les œuvres de Michel-Ange, où son carton de *la Guerre de Pise* était déjà, suivant l'expression de Benvenuto Cellini, l'école de l'univers, il est incroyable que l'on n'ait pas dessiné et copié cette figure, et il me paraît impossible qu'on n'en retrouve pas au moins un croquis. Je ne prends pas mon parti de cette perte, et j'avoue que ce n'est pas sans intention que je me suis autant étendu sur ce sujet. J'ai l'espoir que s'il reste quelque dessin ou quelque modèle de cette figure, l'amateur jaloux qui les possède comprendra qu'il doit au public la communication d'une pièce qui comblera une lacune très-importante dans l'œuvre de Michel-Ange. Tout ce qu'ont produit ces grands génies, lumières, modèles, honneur, orgueil de notre espèce, forme une sorte de patrimoine qui appartient à tous et sur lequel chacun de nous a le droit de veiller.

Mars et avril 1864.

UN

BRONZE DE MICHEL-ANGE

J'appelle toute l'attention des artistes et des personnes qui se sont occupées, à un titre quelconque, de la Renaissance italienne, sur une statue en bronze qui a été placée récemment au musée du Louvre, dans la salle dite de Michel-Ange, où se trouvent les deux *Captifs* de ce maître. Cette figure, de grandeur naturelle, se trouvait dans un jardin réservé du palais de Saint-Cloud. Elle fut jetée par les Allemands dans un bassin, d'où on la retira couverte de limon. Saint-Cloud n'existant plus, on l'apporta à Paris, et c'est à la barbarie de nos ennemis que nous devons de pouvoir apprécier un ouvrage qui présente, à ce qu'il me semble, le plus singulier intérêt.

Cette statue représente un jeune homme debout portant sur la jambe droite, la jambe gauche légèrement ployée et le pied posé sur un animal fantastique qu'il vient de tuer. Le bras droit est relevé sur la tête penchée du même côté et l'encadre ; le

gauche pend le long du corps, et on remarque dans la main qui s'appuie à la cuisse un fragment qui pourrait être soit la poignée d'une épée, soit plutôt la partie centrale d'un arc. Sauf un étroit baudrier qui passe sur la poitrine, la figure est entièrement nue. On m'a dit que les anciens inventaires donnaient à cette statue le nom de Jason ou celui de Persée. Ces deux appellations me paraissent également erronées. Jason n'a pas tué le monstre qui gardait la toison d'or; il l'a assoupi au moyen d'un breuvage. Or, si l'on peut tenir compte d'un attribut vague ou symbolique, on ne saurait admettre celui qui accompagne cette statue, car il contredit d'une manière précise la tradition. Quant à Persée, il est, si je ne me trompe, toujours représenté avec le casque de Pluton et les talonnières de Mercure, — sans parler de la faux et du miroir dont Vulcain et Minerve lui avaient fait présent. D'ailleurs, c'est Méduse qu'il combat, et il n'est pas question de Gorgone dans l'ouvrage qui nous occupe. Le sujet paraît donc difficile à déterminer. A première vue cependant, ce serait un Apollon Pythien que représente cette admirable figure.

Il en est tout autrement de l'époque et du style. Nous avons évidemment sous les yeux un ouvrage florentin du commencement du XVI[e] siècle; cela ne fera, je crois, de doute pour personne. Faut-il en rester là? La prudence l'exigerait sans doute; mais je ne suis pas prudent, et je préfère m'exposer aux contradictions et aux critiques plutôt que de taire des suppositions que l'étude ou quelque heureux hasard pourrait peut-être confirmer.

La première fois que je vis cette statue, je fus

vivement frappé de la ressemblance qu'elle présentait avec les œuvres de Michel-Ange, — avec celles surtout que le grand sculpteur exécuta pendant la première période de sa vie avant de commencer les peintures de la voûte de la chapelle Sixtine. Je retournai chaque jour au Louvre et chaque jour cette impression prenait une plus grande force. Je ne pouvais détacher mon esprit de cette noble figure. Elle était sans cesse devant mes yeux, et lorsque je me demandais quel pouvait en être l'auteur, c'est le nom de Michel-Ange qui venait toujours à ma pensée. Je repris mes livres; je fouillai tous les documents relatifs à cette époque, et quoique je n'aie rien trouvé d'absolument satisfaisant, cet insuccès n'a pu déraciner mes premières présomptions. Je retrouve, en effet, dans ce bronze les grands traits, les traits caractéristiques de la manière et du génie de Michel-Ange, — non pas qu'ils y soient inscrits d'une manière aussi frappante que dans quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, mais ils y paraissent pourtant assez pour qu'on ne puisse les méconnaître. La tête, qui est admirable par le type et par l'expression profonde du visage, la coiffure, le galbe et le modelé du torse et du bassin surtout, font irrésistiblement penser à l'auteur des *Captifs*, qui sont là à deux pas et qui peuvent servir de point de comparaison. Les jambes, dans leur partie inférieure en particulier, sont plus faibles : un peu molles, rondes et insignifiantes. Mais il ne faut pas oublier qu'un bronze, surtout lorsqu'il n'a pas été réparé et ciselé par l'auteur lui-même, — ce qui serait le cas pour cette figure, comme je l'établirai plus bas,

— ne présente pas au même degré que le modèle en terre ou l'exécution en marbre cet aspect accusé, accentué, personnel, que donne l'ébauchoir ou le ciseau. Enfin Michel-Ange avait certaines habitudes, certains partis pris qui ont leur importance et qui, aussi bien que ses qualités, peuvent servir à faire reconnaître ses ouvrages. C'est ainsi qu'il faisait très-ordinairement les pieds trop plats, et les pieds sont trop plats dans la figure du Louvre. On remarquera (et j'insiste sur ce point) que, bien que cette statue porte uniquement sur la jambe droite, les deux hanches sont à la même hauteur ; c'est là une erreur, disons le mot quelque irrévérencieux qu'il soit, une *faute* dont Michel-Ange était assez coutumier, et il est très-intéressant de constater qu'il ne l'a pas évitée dans l'admirable figure du captif qui se trouve contre la paroi gauche de la même salle. Il faut d'ailleurs ajouter que cette faute est évidemment volontaire ; que savant comme il était, Michel-Ange ne l'a faite que pour donner à son captif aussi bien qu'à cette figure un aspect symétrique, qu'il jugeait sans doute plus monumental, et qu'un sculpteur de second ordre ne se fût jamais permise.

Cependant je sens bien que, pour trancher la question d'attribution, il faudrait d'autres preuves que celles qui résultent de l'aspect du monument, car, je le répète, il s'agit d'une statue qui a subi la transformation du bronze et qui a dû perdre dans cette transformation quelque chose de son accent primitif. Or, cette figure se rapporte-t-elle à l'un des ouvrages de Michel-Ange qui sont venus en France et dont on a perdu toute trace?



Nous savons d'abord par Vasari qu'un Hercule en marbre de 4 brasses de hauteur, exécuté par Michel-Ange en 1492, après être resté longtemps dans la famille Strozzi, fut acheté par Giovan-Battista della Palla pour le compte de François Ier, et apporté en France en 1529 avec d'autres objets d'art. Cette statue, sur le compte de laquelle je crois avoir quelques indices, mais trop légers pour que j'en parle encore, — n'est pas la nôtre, puisqu'elle représentait un Hercule et qu'elle était en marbre. Retenons cette mention *d'autres objets d'art,* parmi lesquels pouvait très-bien se trouver une figure en bronze. Mais les auteurs et les documents de l'époque parlent d'une seconde statue en bronze commandée à Michel-Ange, en 1502, par la seigneurie de Florence, au moment où l'artiste était occupé à son *David* de la place du Palais-Vieux. Elle devait représenter le même personnage et était destinée d'abord à Pierre de Rohan, maréchal de Gié, qui, pendant ses campagnes d'Italie, s'était pris de goût pour les arts et avait demandé aux Florentins de lui faire exécuter un *David* dans le genre de celui de Donatello. Le maréchal de Gié soutenait volontiers les ambassadeurs de la république dans les difficultés qu'ils avaient avec la France, et déjà, en 1499, la seigneurie avait cru utile de reconnaître sa bonne volonté en lui faisant cadeau de douze bustes. Après la disgrâce de Pierre de Rohan, on résolut d'offrir le *David* à Robertet, trésorier de Louis XII, qui fit entendre que, si on lui donnait la statue, il se montrerait coulant à l'égard de certaines sommes que les Florentins devaient à la France et que celle-ci

réclamait avec instance. Je ne fais qu'indiquer sommairement les principaux traits de cette scandaleuse histoire, où la vénalité de Robertet se montre dans tout son cynisme. On en trouvera les détails dans le *Carteggio* de Gaye, qui le premier a publié la correspondance du gonfalonier Soderini et des ambassadeurs de Florence, ainsi que dans mon propre ouvrage sur le grand sculpteur[1]. Michel-Ange, très-occupé d'une foule d'autres ouvrages, ne se pressait pas. Cependant, en 1508, la statue était coulée; mais, appelé à Rome pour commencer les peintures de la voûte de la chapelle Sixtine, il ne put la terminer. Il chargea de ce travail Benedetto da Rovezzano, et cette intervention d'une main étrangère explique d'une manière bien inattendue et bien concluante les inégalités et les faiblesses dans le travail, que j'ai signalées[2].) A la fin de 1508 ou au commencement de 1509, la statue de David fut envoyée à Robertet, qui la plaça dans sa maison de campagne près de Blois. En 1633, elle passa au château de Villeroy. A partir de cette époque, je n'en trouve plus la moindre mention. Mais elle était célèbre et il paraît très-naturel qu'elle ait été transportée, à un moment qu'il n'est pas possible de préciser, dans un château royal.

Est-on autorisé à reconnaître dans le bronze du Louvre la statue de David, envoyée par la république

1. Gaye, *Carteggio*, II, pages 54, 55, 58, 61, 77, 78, 104, 105, 106, 108, 109. — Charles Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, pages 70 à 74, 335 et 336.

2. Vasari, XII, page 350.

florentine au trésorier Robertet ? Au premier abord on peut certainement en douter. Cependant je présenterai deux observations qui, si elles ne portent pas la persuasion dans tous les esprits, arrêteront tout au moins un jugement précipité. La première, c'est que les artistes de la Renaissance, et Michel-Ange tout particulièrement, se préoccupaient fort peu de l'exactitude historique. Ils cherchaient bien moins à représenter un personnage précis, avec ses traits, son costume, ses attributs, qu'à exprimer un certain idéal, un certain sentiment de forme, de mouvement, de beauté. Dans le *Jugement dernier*, le Christ de Michel-Ange n'est pas celui de l'Évangile : c'est une sorte de Jupiter tonnant, un Dieu terrible et vengeur. Son Christ à la colonne de la *Minerva* est une académie où l'élément moral ne joue qu'un bien faible rôle. Dans le *Cupidon* de Kensington, l'artiste n'a eu d'autre intention que d'exprimer la grâce, l'élégance de la première jeunesse. Quant à la statue de la place du Palais-Vieux, elle ne se distingue par aucun attribut qui puisse la faire reconnaître. Condivi la nomme tout simplement *un géant,* et si Vasari, Benvenuto Cellini et quelques documents de l'époque ne le disaient, il nous serait impossible de deviner qu'il s'agit de David. Je pourrais multiplier ces exemples, mais ils suffisent pour rappeler que le but principal, presque unique, des artistes de la Renaissance était de représenter l'être humain dans toute sa perfection.

Il faut remarquer en second lieu que les artistes aussi bien que les écrivains usaient, dans les sujets de ce genre, de l'interprétation symbolique avec une

liberté presque sans limites. Saint Augustin reconnaît dans David terrassant Goliath, l'image du Christ vainqueur de Satan. Et, en fait, le roi d'Israël n'était-il pas l'ancêtre et le type anticipé et figuratif de l'Homme-Dieu, l'un des membres les plus éclatants de cette longue lignée de la postérité de la femme qui devait écraser la tête du serpent? Et s'il en est ainsi, qu'y aurait-il d'étonnant à ce que Michel-Ange, adoptant — soit pour éviter le lieu commun, soit parce qu'un attribut plus précis gênait sa conception pittoresque, — ce symbolisme dont les Pères de l'Église nous ont donné bien d'autres exemples, eût représenté David victorieux du monstre sur lequel il pose le pied? On trouvera cette explication alambiquée, subtile ; je l'accorde, mais la Renaissance est une époque où toutes les subtilités se donnaient carrière. Cependant je suis le premier à déclarer que ce que je viens de dire ne suffit pas. Cette belle statue restera anonyme jusqu'à ce qu'on ait trouvé son acte de naissance. Il lui manque... *ses papiers :* texte, esquisses, dessins. Qu'on les cherche à Florence, à Windsor, à Kensington, à Vienne, dans les collections publiques et privées. Un croquis, un simple trait suffirait pour faire cesser toute incertitude. Qui sait? Cette preuve que nous cherchons est peut-être à Paris et tout près de nous.

Février 1874.

RAPHAËL ET L'ANTIQUITÉ

Nous nous plaignons souvent de la pauvreté de notre littérature artistique. Cette pauvreté cependant n'est que relative, et il ne se passe pas d'années où l'on ne puisse enregistrer quelques livres de mérite auxquels nous devons donner d'autant plus d'attention qu'ils sont peu nombreux, et que le public, si l'on ne prenait soin de l'avertir et de le stimuler, préoccupé d'autres intérêts, les laisserait facilement naître et mourir dans l'oubli.

C'est avec regret que nous avons laissé passer sans en rien dire, lors de leur publication, un certain nombre d'ouvrages sur l'art antique et sur la Renaissance italienne, qui auraient mérité qu'on s'en occupât. L'occasion nous a manqué. Il est trop tard pour réparer cette faute involontaire. Mais nous tenons au moins à dire que ce n'est ni par négligence ni par indifférence que nous n'avons parlé ni du petit volume sur la frise du Parthénon, dans lequel M. Victor Cherbuliez a donné, sous une forme attrayante et presque frivole et d'une plume si ingénieuse et si élégante, tant d'idées justes, piquantes et

saines sur l'art grec au temps de Périclès, ni de la belle étude sur Phidias par M. de Ronchaud, ni de celle sur Praxitèle par M. Gebhart, ni du grand travail sur l'art chrétien que M. Rio vient de réimprimer après l'avoir considérablement développé et sur certains points beaucoup amélioré. Quant à ce dernier ouvrage, l'opinion, erronée suivant nous, que M. Rio soutient avec une conviction que nous ne saurions trop honorer, compte aujourd'hui de nombreux et d'ardents défenseurs, et nous aurons sans doute plus d'une fois l'occasion de la rencontrer et de la combattre. Cette idée que l'art doit être considéré comme une forme de la pensée religieuse, dont il serait une émanation et en quelque sorte un corollaire, n'est pas absolument nouvelle. Après avoir été développée en Allemagne par Rumohr, elle fut adoptée par Owerbeck et par son école, et en France par tout le parti néo-catholique. Un écrivain, plein d'enthousiasme pour les arts, s'est placé depuis quelques années sous cette bannière, et, non content de voir en Raphaël le plus admirable des peintres, il en ferait volontiers le plus parfait des croyants. Les deux volumes que M. Gruyer vient de publier sous ce titre : *Raphaël et l'Antiquité,* ne sont pas son coup d'essai; ils ont été précédés de deux autres volumes sur les *chambres* et sur les *loges,* écrits sous l'empire des mêmes idées. M. Gruyer annonce une troisième partie où il s'occupera des vierges du peintre d'Urbin, et plus cet ensemble est considérable, plus nous sommes intéressés à voir M. Gruyer renoncer à ces préoccupations exclusives qui l'entraînent à chaque instant dans des considé-

rations tout à fait étrangères à son sujet, et qui le font tomber dans mille subtilités et dans des interprétations absolument inadmissibles. M. Gruyer possède deux choses nécessaires pour faire de bons livres : l'amour de son sujet et ces longs et fertiles loisirs qui nous manquent, hélas! à nous, qui sommes attelés à la besogne quotidienne ; et nous voudrions le voir renoncer résolûment à un système que tous les efforts d'imagination ne parviendront jamais à rendre soutenable.

Plus absolus que M. Gruyer, Rumohr, M. Rio ou M. de Montalembert sont aussi plus conséquents. Si l'on doit voir avant tout dans Raphaël l'interprète de la pensée religieuse et catholique, il faut déplorer, comme le font ces auteurs, le voyage à Rome de l'Urbinate et jeter un voile sur toutes ces œuvres merveilleuses qu'il exécuta à partir de 1507. Il ne faut admettre que le Raphaël de Pérouse et de Florence, tout imbu des croyances ombriennes, tout rempli des impressions de sa pieuse enfance, des souvenirs et, pourrait-on dire, du parfum de ses montagnes natives. M. Gruyer se garde d'aller jusque-là. Il a pour Raphaël une admiration trop complète pour en rien abandonner. Plutôt que de rien sacrifier de son Raphaël, il ira par moment jusqu'à combattre les généraux de l'armée dans laquelle il s'est enrôlé, et je trouve dans sa conclusion une phrase qui lui fait trop d'honneur pour que je ne me hâte pas de la citer : « Pourquoi, dit-il, ne pas admirer avec franchise ce qui est véritablement admirable? Ne s'élève-t-on pas contre l'évidence en disant que le Sanzio à Rome devint héré-

tique, et en réprouvant ainsi la plus belle partie de son œuvre? En matière d'art, l'orthodoxie, c'est l'idéal. Or, en se plaçant à ce point de vue, Raphaël est resté jusqu'à la dernière heure de sa vie le plus orthodoxe des peintres. » *En matière d'art, l'orthodoxie, c'est l'idéal,* telle est, en effet, la vraie doctrine, et si M. Gruyer y avait toujours été fidèle, s'il ne s'était pas vainement fatigué à chercher des traces de sentiments chrétiens là où Raphaël n'a jamais songé à en mettre, nous serions tout à fait d'accord avec lui.

Nous nous arrêterons peu à la forme du livre. Il est écrit avec amour et chaleur. Lorsqu'il parle de Raphaël, M. Gruyer ne tarit pas. Il ne faudrait pourtant pas perdre de vue que le public est un peu blasé et toujours très-pressé. Plus de deux cents pages sur la fable de Psyché, c'est beaucoup! J'aurais préféré aussi que M. Gruyer n'insistât pas autant sur les parties techniques de son sujet, qui demandent, pour être traitées avec autorité, des connaissances très-spéciales, et qui d'ailleurs sont de celles que le grand nombre des lecteurs comprend et apprécie le moins. Je ne veux noter qu'en passant quelques points sur lesquels M. Gruyer est trop catégorique et qui sont loin cependant d'être aussi complétement éclaircis qu'il paraît le penser. Je ne crois pas, par exemple, qu'on puisse dire, sans autre commentaire, que quelques-unes des peintures de Saint-Calixte datent du Ier siècle, et qu'elles présentent de grandes analogies avec celles des tombeaux récemment découverts sur la voie Latine, ni « que c'est à la période de vingt-cinq ans, qui s'écoula entre le règne

de Néron et celui de Domitien, et pendant laquelle les chrétiens ne furent pas persécutés, que l'on doit rapporter les plus belles peintures des catacombes. » Ce sont là des questions très-délicates sur lesquelles on a été très-affirmatif dans ces derniers temps, mais qui cependant ne sont pas résolues. J'aurais désiré aussi que M. Gruyer marquât avec beaucoup plus de fermeté l'influence considérable de l'élément byzantin qui transforma l'art romano-chrétien en lui apportant la grandeur et comme un souvenir et un écho du sentiment hellénique.

Des divergences sur des sujets aussi difficiles sont inévitables, et c'est le point de vue général de M. Gruyer que je préfère étudier, en l'avertissant dès l'abord et sans ambages que c'est un procès de tendances que j'ai l'intention de lui faire. M. Gruyer donne, dans la question spéciale qui nous occupe, un rôle très-prépondérant à l'Église, qui aurait pris, paraît-il penser, l'art pour ainsi dire par la main et l'aurait conduit de progrès en progrès, à travers la nuit du moyen âge, jusqu'à son triomphe définitif au XVIe siècle. « Nous voudrions avoir montré, » dit-il à la fin de son introduction, « d'une part l'adoption de l'art antique tentée généreusement par le christianisme naissant... », et il ajoute quelques pages plus loin, en parlant du groupe en marbre des Grâces, que le cardinal Piccolomini avait fait placer dans la *libreria* du dôme de Sienne : « L'Église catholique, à cette époque, avec cette généreuse initiative dont on a plus tard faussé le sens et dénaturé la portée, avait adopté les chef-d'œuvres de tous les temps et de tous les lieux, et non-seulement elle respectait

l'antiquité, mais elle lui ouvrait la plus large et la plus magnifique hospitalité. »

Il y a là une double erreur, croyons-nous. Ce n'est pas avec réflexion ni intention, ni par générosité surtout, mais bien par nécessité, que dans les premiers siècles de notre ère l'Église chrétienne adopta les procédés et les traditions de l'art antique. Les destinées de l'art furent, il est vrai, pendant tout le moyen âge, intimement liées à celles de l'Église. Notre société moderne a commencé comme toutes les sociétés du monde. Le prêtre était tout dans ces époques reculées. Il marchait à la tête de la civilisation; il était la civilisation personnifiée, et, aussi longtemps qu'il en fut ainsi, le développement humain conserva un caractère essentiellement religieux que l'on retrouve chez le savant et chez l'artiste aussi bien que chez le philosophe et chez le poëte, dans les peintures de Giotto comme dans le livre de Dante. L'Église ne songeait pas à reconnaître à l'art une fin personnelle et indépendante. Sans doute l'art lui doit beaucoup, mais c'est indirectement qu'elle le sert et sans aucune préméditation, en lui donnant simplement les moyens de s'exercer. Elle en use comme d'un instrument d'édification, de propagande, d'éducation. Le sculpteur orne le temple de représentations et d'emblèmes sacrés. Le peintre concourt, au même titre que le calligraphe, à la confection des livres saints ; quant aux ouvrages antiques conservés dans les monuments chrétiens, il serait puéril d'en faire honneur à l'Église. Les nombreux fragments de sculpture que les chrétiens encastraient dans les murailles de leurs temples

n'étaient pour eux que des matériaux tout préparés dont ils trouvaient commode de se servir. Ils utilisaient de même les tombeaux anciens, témoin celui de la comtesse Mathilde, les vasques dont ils faisaient des fonts baptismaux, et même les statues des divinités païennes qu'ils transformèrent plus d'une fois en personnages sacrés. Les barons du moyen âge et les paysans de l'Europe entière n'agirent pas autrement, et on trouve tous les jours des sculptures antiques dans les vieilles fortifications et dans les clôtures de nos fermes. Gardons-nous donc de vouloir trop prouver !

A partir de la fin du XV[e] siècle, les conditions de l'art changent complétement. La civilisation, que l'Église avait jusqu'alors uniquement représentée, échappe à son influence exclusive. La pensée humaine s'émancipe. L'art cherche son but en lui-même. La Renaissance emprunte à l'antiquité tout ce qui, dans l'antiquité, était compatible avec les idées nouvelles. L'art imparfait du moyen âge, si grand par l'élévation de la pensée, mais qui n'eut jamais qu'à un faible degré le sentiment de la forme, de la beauté, disparut avec l'ordre de choses qui l'avait produit. Le peintre, le sculpteur ne sont plus au même degré les auxiliaires du prêtre. On traite encore, il est vrai, des sujets sacrés; on en traitera toujours, car ils conviennent admirablement aux représentations plastiques. Ils sont connus de tous et s'expliquent d'eux-mêmes : ils n'excitent par conséquent pas la curiosité, et laissent à l'esprit la tranquillité qui lui est nécessaire pour goûter une œuvre d'art. Empruntés aux croyances religieuses de l'homme, ils répondent à ses

sentiments les plus profonds et les plus constants. Mais il est aisé de voir que dès cette époque un souffle nouveau, dont la force augmente d'année en année, pousse l'art vers un port qui n'est pas le sanctuaire ; il devient pour les Italiens du XVI[e] siècle ce qu'il avait été pour les Grecs du temps de Périclès, tout autre chose qu'un vêtement destiné à donner plus d'éclat aux idées religieuses ou morales, et lorsque M. Gruyer étudiera, pour les nouveaux volumes qu'il nous promet, les vierges de Raphaël, il se convaincra certainement que si, au point de vue de la beauté et de l'art pur, tout l'avantage reste au peintre d'Urbin, sous le rapport exclusivement religieux et moral, l'auteur de la *Madone de Saint-Sixte* est loin d'avoir égalé les Giotto, les Memmi, ou les Fra Angelico da Fiesole.

Ce n'est pas davantage, à mon sens, pour sceller au nom de l'Église cette alliance entre l'art antique et le sentiment chrétien que les grands dignitaires de la cour de Rome, au XVI[e] siècle, admettaient dans leurs palais et dans les temples ces admirables statues antiques qui sortaient, après deux mille ans, comme une moisson merveilleuse de la terre sacrée de l'Italie. Amoureuse de nouveautés et de vieilleries, mais très-sceptique ou indifférente à l'endroit des croyances religieuses, cette société lettrée, polie et passablement dissolue de la Renaissance est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'insister. Les membres les plus éminents du clergé n'avaient pas échappé à la contagion. Ils appelaient « divines » ces figures triomphantes que le ciseau des sculpteurs grecs avait taillées dans le penthélique ou dans le

paros. Ils se plongeaient sans scrupules, sans commentaires et sans sophismes, dans toutes les voluptés. La fable leur était plus familière que l'Évangile : Platon était chez eux plus en honneur que le Christ, et ils auraient donné toutes les peintures des Catacombes pour le petit doigt de la *Vénus* de Praxitèle. Je suppose que si le cardinal Piccolomini fit placer dans la bibliothèque du dôme de Sienne les Grâces antiques que Raphaël imita dans un de ses plus charmants tableaux, c'est tout simplement parce qu'il les trouvait agréables à regarder.

Cependant, malgré les renseignements très-précis que nous possédons sur cette époque et aussi sur le caractère de Raphaël, M. Gruyer, en étudiant les compositions de son peintre favori dont les sujets sont empruntés à la mythologie, est sans cesse préoccupé de discerner un certain sentiment chrétien dont Raphaël aurait comme sanctifié ses représentations profanes. Entendons-nous. Raphaël a subi la loi commune. Le passé et le présent ont agi sur sa nature. Il a reçu de l'antiquité classique l'enseignement, patrimoine légitime de tout artiste. D'une autre part, les idées qui régnaient de son temps ont exercé sur son génie une influence profonde. Il vivait dans un milieu déterminé ; il était de son siècle et de son pays. Il était, par conséquent, chrétien comme nous le sommes tous, que nous le voulions ou que nous ne le voulions pas. Si nous consultons l'histoire, elle nous représente le peintre d'Urbin comme un jeune homme plein de distinction et de grâce, ardent au travail et au plaisir. Il n'avait ni les hautes vertus ni les vices de quelques-

uns de ses contemporains. C'est un Italien du XVI[e] siècle, de beaucoup supérieur par le génie à ses émules, mais qui reste cependant l'un d'entre eux. A l'égard de ses convictions religieuses en particulier, on peut dire hardiment qu'il n'était pas athée ; mais, pour ma part, j'ignore s'il était croyant, et je pense qu'il serait imprudent de préciser davantage. M. Gruyer ne s'en tient pas là. Il fait des efforts qui me paraissent tout à fait inutiles pour nous montrer, dans les peintures mythologiques de Raphaël, des intentions que je ne saurais y apercevoir. Je ne veux pas qu'on me croie sur parole, et je citerai quelques exemples de ces interprétations forcées, qui déparent, me semble-t-il, et compromettent les intéressantes études de M. Gruyer.

On connaît au moins par la gravure ce ravissant tableau des Grâces, aujourd'hui possédé par lord Ward, et qui fut évidemment inspiré par le groupe antique que le cardinal Piccolomini avait fait placer dans la bibliothèque de Sienne, où Raphaël put le voir pendant qu'il travaillait avec le Pinturicchio aux fresques qui décorent cette salle. Voici le commentaire que donne M. Gruyer de ce charmant ouvrage : « En même temps que l'Urbinate dérobait au paganisme une étincelle de vérité, c'est au foyer même de toute grâce et de toute vérité qu'il allait puiser son inspiration. Aussi ces figures ne représentent-elles pas des *joies*, selon l'antique signification du mot *Xarites*, mais des grâces chrétiennes exprimant avec une admirable candeur le sentiment sur lequel repose tout l'édifice des sociétés modernes, la *charité*. Quelque chose de cette expression souverainement sym-

pathique s'était glissé déjà, sans doute à l'insu du Sanzio, dans le dessin qu'il avait fait à Sienne en présence du marbre grec. Mais ici c'est tout un ordre d'idées qu'il traduit avec une intention manifeste, c'est son âme ardente et chrétienne qu'il révèle tout entière. Dans ce parti-pris d'être lui-même, il a changé l'arrangement des cheveux, qui diffère ici complétement de ce qu'il était dans le groupe antique et dans le dessin de Venise. Sans doute cette chevelure élevée sur le dessus de la tête ajoutait à la figure un certain caractère de fierté et de grandeur; mais ce que Raphaël a cherché à réaliser dans ses Grâces, c'est quelque chose de plus haut que la grandeur et de plus noble que la fierté : c'est la tendresse naïve unie à l'innocence et à la chasteté; c'est le mouvement qui porte invinciblement les vierges vers tout ce qui souffre, et qui courbe ici leurs têtes sous le poids de l'amour et de la compassion. Or, c'est pour aider à la pudique expression de ce sentiment doux et triste à la fois, qu'aux nœuds qui élevaient et redressaient les têtes des Grâces antiques, Raphaël a substitué de longs bandeaux qui inclinent doucement vers la terre les têtes des Grâces modernes. Quelques perles légères de corail sont le seul ornement qui pare ces figures en ajoutant encore à leur ressemblance avec les vierges et les anges de l'école de Pérouse. »

Mais non! rien de semblable. Si Raphaël a changé dans son tableau l'arrangement des cheveux des Grâces antiques, c'est simplement parce qu'il vivait en Italie sous Jules II, et non point en Grèce au temps de Périclès ou d'Alexandre; parce que les filles de

son pays portaient cette charmante coiffure, et que, sans chercher plus loin, Raphaël a copié ce qu'il avait sous les yeux. L'opulence des formes de ces trois belles créatures n'a sans doute pas échappé à l'attention de M. Gruyer. Je ne vois rien là qui rappelle, même de loin, « les vierges et les anges de l'école de Pérouse. » Ce que l'on peut dire, c'est que dans nos idées modernes la pudeur est l'un des plus vifs attraits de la beauté, et que Raphaël, avec le goût exquis qu'on lui connaît, se serait bien gardé de donner à ses figures rien de grossier ou de commun.

Guidé par un tact parfait, ce pur et admirable génie a toujours su mettre du sérieux dans les sujets sacrés, une volupté délicate dans les sujets profanes. Il ne s'est jamais abaissé aux licences vulgaires que l'on reproche à quelques-uns de ses contemporains, et, sur ce point, les réflexions de M. Gruyer sont de la plus grande justesse, et je m'y associe pleinement.

En parlant du *Triomphe de Galathée* de la Farnésine, M. Gruyer me paraît avoir encore beaucoup outrepassé la mesure. « Certainement Raphaël s'est inspiré, dit-il, du récit de ce drame et de cette métamorphose ; mais il a mis dans sa Galathée quelque chose de plus que les beautés sensibles si élégamment décrites par le poëte latin. Il a réalisé d'une manière générale l'idée et l'expression d'une âme qui, brisée par la douleur, se relève par la foi, et il a rendu cet effort sublime, cette aspiration à monter d'autant plus évidents, qu'il leur a opposé des passions contraires. Aussi, bien que Raphaël

nous affirme lui-même, dans une lettre écrite à Balthazar Castiglione, que cette fresque représente Galathée, on peut tout aussi bien y voir d'une manière abstraite le triomphe de l'âme sur la matière et de l'esprit sur les sens. » Cette admirable et voluptueuse figure est trop présente à toutes les mémoires pour que je croie nécessaire de rien ajouter.

Mon Dieu, je comprends l'embarras de M. Gruyer et j'y compatis. Il ne veut rien abandonner de ses opinions sévères. Il ne peut, d'une autre part, oublier quelques peccadilles que je ne veux pas reprocher à Raphaël, que son panégyriste connaît aussi bien que moi et qu'il fait des efforts touchants pour pallier. Car enfin, il faut bien le dire, les peintures de la chambre de bains du cardinal Bibiena au Vatican, certains détails de l'ornementation des loges, les fresques de la Farnésine elles-mêmes, n'ont pas précisément l'édification pour objet. Prenons-en donc notre parti, Raphaël n'est pas un Père de l'Église, et je doute même que M. Gruyer parvienne à le faire passer avec tout son bagage par la porte étroite. M. Gruyer nous dit que « Raphaël a touché à la fable sans abjurer sa foi, sans renier la dignité de son origine »; j'en suis persuadé, mais franchement il ne s'agit pas de cela. Pour moi, placé à un tout autre point de vue, je ne fais aucune difficulté d'admettre sans commentaires, Raphaël tout entier, et, en agissant ainsi, je ne suis pas inconséquent. Je n'interroge pas le peintre d'Urbin sur sa foi religieuse. Il se présente à moi comme un artiste et non comme un croyant. Son art était sa religion.

Il avait au plus haut degré le culte de la beauté, et je conviendrais volontiers que dans son espèce il est un grand saint, car il n'a jamais péché contre les règles du goût.

Avril 1865.

LA VIERGE DU MONASTÈRE

DE SAINT-ANTOINE DE PADOUE.

Le tableau de Raphaël, dont M. John Lemoinne annonçait l'autre jour la présence à Paris avec tant d'esprit, de verve et de belle humeur, vient d'être exposé dans la salle des batailles de Lebrun, au musée du Louvre, et nous voudrions, maintenant que le public est admis à visiter cette importante peinture, donner quelques renseignements sur sa date, sur les circonstances dans lesquelles elle a été exécutée, et, en marquant ainsi sa place historique, indiquer l'intérêt très-particulier qu'elle présente.

On peut considérer une œuvre d'art à un double point de vue. Elle a d'abord une valeur absolue : un certain degré de beauté, d'excellence. A cet égard, nous devons de suite avertir le public que, pour admirable qu'elle soit, *la Vierge du monastère de Saint-Antoine* ne peut en aucune manière soutenir la comparaison ni avec *la Belle Jardinière, la Vierge au voile*, la grande *Sainte Famille* de François Ier, que

l'on voit dans une salle voisine, ni avec tant d'autres chefs-d'œuvre que possèdent les grands musées de l'Europe, et que le maître divin exécuta quelques années plus tard dans la force de son âge et dans la plénitude de son talent. Ce sont là des fruits exquis d'un arbre parvenu à son entière croissance, des compositions absolument personnelles, qui semblent nées spontanément dans l'esprit de Raphaël, qu'aucune hésitation, aucune réminiscence ne déparent, et auxquelles le goût le plus sévère ne saurait rien reprendre. Mais l'œuvre de l'artiste peut avoir un autre genre d'intérêt. Elle marque un pas, un progrès dans son talent, une modification heureuse ou malheureuse dans sa manière, et, sous ce rapport, le tableau qui nous occupe est capital, car il montre Raphaël encore tout pénétré des doctrines ombriennes et de cet enthousiasme mystique qui dans cette école était une religion autant qu'une tradition d'art, balbutiant les premiers mots de la langue qu'il allait parler avec tant d'éloquence et faisant un effort sensible pour échapper au système conventionnel du Pérugin. Jetons donc un rapide coup d'œil sur les premières années de la carrière du peintre d'Urbin.

C'est en 1495 ou 1496 que Raphaël, alors âgé de douze ou treize ans, entra dans l'atelier du Pérugin. Le maître ombrien était alors dans toute sa force. Il n'avait pas encore adopté cette manière expéditive, négligée, ces répétitions perpétuelles des mêmes compositions, des mêmes types, des mêmes expressions qui ne sont plus d'un artiste, mais d'un spéculateur ayant pris la peinture religieuse pour objet de son industrie et qui, à partir des fresques de la salle

du *Cambio* de Pérouse, déshonorent les vingt-cinq dernières années de sa vie. Il venait de faire ses chefs-d'œuvre, exécutés tous avant l'année 1500 : *le Mariage de la Vierge* du musée de Caen, *la Pieta* du palais Pitti, *l'Ascension* du musée de Lyon, et l'admirable fresque de *Sainte Marie-Madeleine* à Florence. Raphaël resta dans son atelier presque sans interruption jusqu'en 1504. Pendant ces années d'apprentissage, malgré la précocité de son talent, il paraît s'être religieusement conformé aux enseignements de son maître et soumis à une discipline qui était beaucoup plus sévère dans l'école d'Ombrie que dans celle de Florence. Aussi ne peut-on distinguer qu'avec peine quelques-uns de ses premiers ouvrages de ceux du Pérugin, et, sans les renseignements précis qui suppléent au caractère personnel, il serait permis de confondre plusieurs des tableaux de l'élève avec ceux du maître. Dans cette admirable contrée de Pérouse, celui qu'on avait avec tant de raison nommé *il Graziosissimo* prolongeait son adolescence sans paraître désirer d'essayer de trop bonne heure ses propres forces. Son activité était cependant très-grande, car l'on connaît une vingtaine de tableaux au moins qu'il faut rapporter à cette première période. Déjà ses productions avaient cette facilité sans négligence, cette aisance de facture dont il donna plus tard de si étonnants exemples ; et, à défaut d'originalité dans les compositions, l'élégance, la suavité, la grâce font pressentir le grand Raphaël de Florence et de Rome.

Pendant un séjour que le Pérugin fit à Florence en 1500, le Sanzio, âgé de dix-sept ans, se rendit

avec quelques-uns de ses amis à Città di Castello et y fit plusieurs tableaux qui, pour être peints de sa main, n'en sont pas moins presque entièrement péruginesques de composition et de facture, mais auxquels leur date donne un grand intérêt. *Le Couronnement de saint Nicolas de Tolentino par la Vierge et par saint Augustin* est malheureusement perdu; mais, d'après Lanzi et les études pour ce tableau qui existent au musée de Lille, cette composition montrait déjà quelques traces d'un style nouveau. Raphaël s'écarte déjà légèrement de la tradition en disposant ses personnages avec moins de symétrie que ne l'eût fait le Pérugin, et en leur donnant plus de mouvement; et quoique Vasari nous dise que si ce tableau n'était pas signé on le croirait du Pérugin, Lanzi remarque que si le style est encore celui du maître, c'est à l'élève qu'appartient la disposition du sujet.

De la même année, d'après M. Passavant, de 1504 seulement, selon Rumohr, serait *le Christ en croix* qui a passé de la galerie Fesch dans celle de lord Ward. *L'Assomption*, ou plus exactement *le Couronnement de la Vierge*, du musée du Vatican, que nous avons eu à Paris de 1797 à 1815, appartiendrait à l'année 1502 ou 1503. Mais entre tous les ouvrages que Raphaël exécuta pendant cette première période, son *Sposalizio* de la galerie Brera, signé et daté de 1504, indique d'une manière très-précise que le jeune peintre d'Urbin était loin de s'être encore affranchi de la tutelle de son maître. *Le Mariage de la Vierge* est une œuvre admirable et charmante dont s'enorgueillit avec raison le musée de Milan, mais elle n'est point originale : c'est une répétition presque

textuelle du beau tableau que le Pérugin fit en 1495 pour la cathédrale de Pérouse, et que possède aujourd'hui le musée de Caen. Les deux compositions sont pour ainsi dire calquées l'une sur l'autre : même disposition, mêmes types, même dessin un peu sec et grêle, même coloration vive et un peu vitreuse, même exagération dans la longueur des figures, même fond d'architecture dont le Pérugin avait déjà introduit le motif dans la fresque de la Sixtine : *le Christ donnant les clefs à saint Pierre*. Dans le tableau de Raphaël se trouvent cependant quelques modifications que l'on doit noter : il a donné plus d'importance au temple, dont les profils et les moindres détails sont étudiés avec un soin extrême ; il a transposé les deux groupes d'hommes et de femmes, diminué la proportion des figures, auxquelles il a prêté une naïveté, une pureté, une beauté qui n'existent pas au même degré dans l'œuvre du Pérugin.

C'est encore en 1504, un peu plus tôt peut-être, que Raphaël, étant allé faire un séjour dans sa ville natale, peignit pour le duc Guidobaldo les deux charmants petits tableaux du Louvre : le *Saint Georges* et le *Saint Michel*. Dans le *Saint Georges* surtout, le feu, la vivacité de l'action, la justesse des mouvements, la beauté du cheval et du cavalier, l'harmonie des lignes générales, la délicatesse de la couleur, l'aisance, la grâce de toute la composition font pressentir le style que Raphaël allait adopter, et ce n'est pas sans émotion que l'on considère dans cette œuvre juvénile et déjà exquise le début d'une carrière qui devait aboutir aux *Chambres* du Vatican, aux *Cartons*

d'Hampton Court, aux *Sibylles* de la Pace et à la *Transfiguration.*

C'est à cette même époque de transition qu'appartient le tableau exposé au Louvre, et on comprendra que les conditions dans lesquelles il fut exécuté expliquent pourquoi les modifications qui se firent alors dans la manière de Raphaël s'y montrent d'une manière plus sensible que dans *le Christ en Croix, le Couronnement de la Vierge* ou *le Sposalizio.* En effet, cet ouvrage, commandé par les religieuses du couvent de Saint-Antoine de Padoue à Pérouse, et que Raphaël commença dès 1504, ne fut terminé qu'un an et demi ou deux ans plus tard, après le premier séjour que le peintre fit à Florence. Aussi le plan du tableau, sa disposition générale rappelle-t-elle complétement les habitudes de l'école d'Ombrie, tandis qu'un certain choix de formes, plus de mouvement dans les figures, une préoccupation très-évidente du coloris témoignent d'une influence nouvelle. Il est à peine besoin de décrire la composition : elle est semblable à la plupart de celles qui représentent le même sujet et sont de la même époque. La Vierge, assise sur un trône élevé, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui bénit le petit saint Jean. De chaque côté du trône on voit sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Dorothée, avec des palmes, symbole de leur martyre, et en avant saint Pierre et saint Paul. On remarquera que le *bambino* est vêtu. Cette dérogation aux traditions de la peinture religieuse fut motivée par la volonté expresse des pudiques religieuses, comme nous l'apprend Vasari. Cette composition est surmontée d'un tympan dans lequel est représenté le Père

éternel à mi-corps avec deux anges qui l'adorent et deux têtes de chérubins. Un gradin en formait la base ; mais les cinq petits sujets qui le composaient ont été dispersés. On le voit : l'ordonnance ne diffère en rien d'une foule de tableaux de la même école. C'est de l'art hiératique. Pérugin n'aurait pas fait autrement. Cependant Raphaël avait à peine terminé son ébauche et avancé peut-être la figure de la Vierge et celle des deux saints, qu'il part pour Florence, et on comprend que la vue des chefs-d'œuvre, dont il n'avait nulle idée, fit naître dans son esprit un trouble, une hésitation qui se trahissent dans ce tableau. C'est alors qu'il étudia et copia les fresques de Massacio au Carmine, et qu'il vit probablement la *Vierge* des Offices de Michel-Ange, *la Joconde* de Léonard, et aussi les Antiques que Laurent de Médicis avait rassemblés dans les jardins de Saint-Marc. Il se lia très-intimement avec quelques artistes de son âge, entre autres avec Ridolfo Ghirlandajo et Giuliano de San-Gallo. Toutefois celui qui agit le plus puissamment sur lui, ce fut Fra Bartolommeo. Son enthousiasme religieux, la nature des sujets qu'il traitait, devaient attirer Raphaël, qui avait sans doute gardé quelque chose des convictions de son enfance, et la peinture austère et brillante du pieux moine était bien faite pour initier l'élève du Pérugin à la science florentine et lui permettre d'apprécier une école si différente de celle qu'il quittait. De retour à Pérouse, Raphaël reprit et termina son tableau.

Je crois qu'il est permis de supposer que c'es alors que, sans modifier en rien la disposition de son ouvrage, il acheva le *Saint Pierre*, *l'Enfant Jésus*,

les deux saintes dont les têtes, les mains et les draperies témoignent plus particulièrement que le reste de l'ouvrage de l'influence florentine; qu'il donna aux expressions, avec un accent plus individuel, une noblesse, une pureté, une tendresse dignes du grand Raphaël, ainsi qu'à l'ensemble de son œuvre, cette coloration puissante qui a tant frappé les artistes, et que pour ma part je ne sais trop comment expliquer.

La couleur de ce tableau n'est en effet ni celle du Pérugin, ni celle des maîtres de Florence. Pérugin procède par teintes plates, par tons vifs, entiers et un peu vitreux. Sa couleur, très-éclatante pourtant, n'est pas celle d'un coloriste. Les Florentins, dont la préoccupation dominante est la grandeur et l'élégance du dessin, la justesse, la pureté, la précision du modelé, négligèrent la couleur et choisirent ces tonalités grises qui se prêtaient à leurs intentions, et que Raphaël adopta par la suite. Ici je crois reconnaître une influence très-marquée des premiers maîtres vénitiens. Les deux figures de saintes, (que l'on remarque, surtout le corsage vert de sainte Dorothée), et plusieurs autres parties de l'ouvrage sont exécutés par glacis et m'ont rappelé certains ouvrages de Carlo Crivelli. Il ne faut peut-être pas chercher trop loin. Le génie de Raphaël était d'une merveilleuse souplesse. N'est-ce pas lui, le dessinateur sévère, qui a peint *le Joueur de violon* du palais Sciarra, le *Portrait d'Altoviti* de Munich, peut-être même cette admirable *Fornarina* des Offices de Florence? Les plus grands coloristes ne craindraient certainement pas de signer de pareils morceaux. Il y a là un petit

problème que de plus savants que moi résoudront peut-être.

Quoi qu'il en soit, ce tableau est probablement le plus considérable et le plus intéressant que Raphaël ait fait dans cette période de transition, car, comme je l'ai dit plus haut, *le Mariage de la Vierge,* du musée Brera, est loin de lui appartenir complétement. Au temps de Vasari, la *Vierge de Saint-Antoine de Padoue* passait pour un des plus beaux ouvrages de la première manière du maître. Il fut vendu en 1678 par les religieuses de Pérouse au comte Bigazzini, à Rome. Il entra à la fin du siècle dernier dans la galerie Colonna et fut acheté en 1802 par le roi de Naples, qui le gardait si jalousement dans ses appartements particuliers qu'il n'avait été vu jusqu'ici que par un petit nombre de personnes. Il nous est parvenu dans le plus rare état de conservation. Le voilà au Louvre, et tous les amis des arts doivent désirer qu'il y reste et que nous complétions par un morceau aussi précieux notre collection de Raphaël, qui déjà est presque sans rivales.

Mars 1870.

L'ART GERMANIQUE

Notre littérature artistique, si pauvre jusqu'ici, vient de s'enrichir d'un livre important. C'est la traduction de la première partie de l'histoire de la peinture, par le docteur Waagen[1], comprenant les écoles allemande, flamande et hollandaise. Nous sommes en retard sur ce terrain des études historiques et critiques où nous a devancés non-seulement l'Allemagne, mais même l'Angleterre, qui, à défaut d'ouvrages originaux, se hâte de traduire les livres que font ses voisins. Je ne puis penser sans chagrin et même sans un peu de honte que tant de travaux remarquables, et dont notre génie précis et généralisateur tirerait un si bon parti, restent lettre close pour la plus grande partie de notre public. Nous ne connaissons que par ouï-dire cent auteurs allemands qui mériteraient d'être traduits. N'est-il pas incroyable, par exemple, que nous n'ayons presque rien d'Ottfried

1. *Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise,* par G.-F. Waagen, traduction par MM. Hymans et J. Petit. Paris, 1863. Trois vol. in-8° avec de nombreuses gravures au trait.

Muller, l'un des hommes les plus éminents de notre siècle? La forme est pour beaucoup, je le sais, dans notre indifférence. Tout n'est pas or dans ces gros et indigestes volumes. L'appareil scientifique dont ils sont hérissés nous repousse et nous répugne. Mais on peut bien affronter quelque ennui pour s'approprier les richesses d'une érudition vaste et consciencieuse, et le fruit de la science vaut bien qu'on mette quelque persévérance à le dégager de l'enveloppe épaisse dont il est, j'en conviens, trop souvent enveloppé. D'ailleurs ne nous exagérons pas ces difficultés. Depuis trente ans et plus, les Allemands ont fait de réels progrès dans l'art de composer leurs livres. J'ai parlé d'Ottfried Muller; quelques-uns de ses ouvrages sont presque des modèles, et d'autres savants, après lui, ont prouvé que les recherches érudites peuvent être exposées avec élégance et clarté. M. Waagen était préparé mieux que personne à faire un de ces ouvrages qui peuvent réussir dans plusieurs langues. Il n'a pas puisé son érudition seulement dans les livres. Il a beaucoup vu, beaucoup comparé. De nombreux voyages poursuivis depuis quarante ans en Italie, en France, en Angleterre, en Russie[1], l'ont

1. M. Waagen vient tout récemment de publier sous ce titre : *Die Gemælde sammlungen in der Kaiserlichen Ermitage, zu Saint-Petersburg, nebst Bemerkumgen über andere dorlige Kunst sammlungen,* von Dr G. F. Waagen, München, 1864, un vol. in-8°, un ouvrage des plus érudits et des plus intéressants dont on nous promet une traduction qui, nous l'espérons, ne se fera pas trop attendre. A deux reprises, en 1861 et en 1862, M. Waagen, sur l'invitation de l'empereur de Russie, passa quelques mois à Saint-Pétersbourg pour soumettre à un examen détaillé et

familiarisé avec les œuvres d'art que renferment la plupart des galeries publiques et particulières de l'Europe. Ses travaux spéciaux sur les miniatures et sur les frères Van Eyck lui ont donné l'intelligence des origines si indispensables à l'historien, et le succès très-vif et mérité que les traductions de la plupart de ses livres ont obtenu en Angleterre nous donne l'espoir que le *Manuel de l'histoire de la peinture,* dont la première partie vient de paraître en français, sera accueilli favorablement dans notre pays. Cet ouvrage, entrepris dans des conditions particulières, présente toutes les garanties d'exactitude que l'on a raison d'exiger d'un travail de ce genre. Il a passé par plusieurs transformations avant de prendre sa forme définitive. En 1837, le docteur Kugler publiait son *Manuel de l'histoire de la peinture depuis Constantin le Grand,* suivi, en 1841, du

approfondi la collection de l'Ermitage, composé de 1,600 tableaux, ainsi que les trésors artistiques conservés dans les autres châteaux impériaux. Un nouveau catalogue des tableaux de l'Ermitage, rédigé par M. le baron de Kœhne et publié en 1863, fut le résultat des recherches et des travaux critiques du savant directeur du musée de Berlin. Ces recherches voient enfin le jour, et elles permettront aux personnes qui n'ont pas visité la capitale du Nord de se faire une idée précise des richesses extraordinaires que les souverains russes, depuis Pierre le Grand, sont parvenus à réunir dans leurs résidences et qui forment aujourd'hui la galerie de l'Ermitage, la cinquième par l'importance, des collections de l'Europe, que M. Waagen classe ainsi : le Louvre, Dresde, Florence, Madrid, Saint-Pétersbourg, Munich, Vienne, Berlin, Londres. Un compte rendu des œuvres des maîtres composant les galeries particulières les plus remarquables de Saint-Pétersbourg, complète ce beau volume, qui intéressera vivement tous les amateurs de peinture.

Manuel de l'histoire de l'art, devenu rapidement populaire en Allemagne et en Angleterre. C'était là une entreprise hardie et presque téméraire. Dans ces deux ouvrages vivement conçus, exécutés trop rapidement, mais avec un talent littéraire très-remarquable, Kugler suppléait par des aperçus ingénieux et spirituels à des recherches insuffisantes. On était alors tout au commencement du réveil de la critique artistique. L'essai de M. Waagen sur les frères Van Eyck date de 1822. Les *Italienische Forschungen* de Rumohr parurent entre 1827 et 1831; les *Nierderlandische briefs* de Schnaase, en 1834. Le *Voyage en Angleterre et en Belgique,* de Passavant est de 1833. Malgré cela, le point de vue de Kugler était encore celui de Lanzi et de Fiorillo, modifié par les idées de l'école romantique, représentée par Frédéric Schlegel, Tieck et Wackenroder. L'*Histoire de la peinture* obtint cependant un grand succès; on la réimprima en 1847, considérablement augmentée et améliorée, mais très-imparfaite encore, surtout en ce qui concerne les écoles flamande et hollandaise. C'est alors que l'éditeur Murray chargea M. Waagen de refondre la deuxième partie du *Manuel* de Kugler. Il est résulté du travail du directeur du musée de Berlin un livre presque entièrement nouveau, qui parut d'abord en Angleterre en 1860, puis, revu et corrigé, en Allemagne deux ans plus tard, et dont MM. Hymans et Petit viennent de nous donner la traduction.

L'ouvrage de M. Waagen est un guide plein d'une érudition abondante et puisée aux sources. Il sera particulièrement précieux aux personnes qui voudront s'enquérir des origines de l'art allemand et flamand,

dont M. Waagen a fait une étude approfondie. C'est sans la moindre hésitation qu'on peut le recommander, mais à la condition cependant de faire une réserve générale à l'égard du point de vue ultra-germanique où s'est placé notre auteur. Il faut du patriotisme, mais pas trop n'en faut, et ce n'est pas sans étonnement que les lecteurs français, qui sont peu au courant de ce qui se passe au delà du Rhin, verront M. Waagen commencer une histoire générale de la peinture moderne par les écoles allemande, hollandaise et flamande. On supposera au premier moment que ce parti pris de composition n'est motivé que par quelque convenance de librairie. Malheureusement, les paroles précises de M. Waagen, commentées par l'ensemble de ses vues, ne permettent guère cette supposition. L'éminent historien paraît avoir adopté sur ce point, en partie tout au moins, les idées de Kugler, qui n'hésite pas à placer Giotto dans le chapitre de son livre qui a pour titre général : *Der Germanische Styl in Italien*. Et cela est écrit avec le plus imperturbable sang-froid ! On croit rêver en lisant une pareille hérésie; mais j'avoue qu'au sourire que fait naître cette idée chimérique se mêle un peu d'irritation. De ce que les Allemands ont poussé le naturalisme à ses dernières limites, on a conclu qu'ils représentent par excellence l'art moderne. Le style, le sentiment de la beauté, la mesure sont, dans un pareil sujet, des détails dont on tient peu de compte. Cette extravagante utopie est très-populaire au delà du Rhin. Il serait peut-être dangereux pour un auteur allemand de la repousser absolument. Je voudrais au moins pouvoir espérer qu'en traitant des

écoles italiennes, M. Waagen, dans le cas même où il croirait devoir faire quelques concessions à un patriotisme étroit, n'insistera pas trop sur une idée qui jette un reflet douteux sur son livre et met en garde. Mais je crains que M. Waagen ne partage que trop sur ce point l'opinion de ses compatriotes. Il croit réellement que l'art allemand occupe une place prépondérante et qu'il représente mieux qu'aucun autre le sentiment moderne. « L'antique race romaine, dit-il au début de son chapitre sur les frères Van Eyck, forme le fond de la population de la Péninsule, modifiée en partie seulement par les hordes germaniques, qui envahirent ces régions et se fondirent graduellement dans une nouvelle unité. Le sentiment germanique de l'art et la conception germanique de l'idée chrétienne subirent ainsi une profonde altération par le contact avec l'élément indigène. L'existence de nombreux monuments de l'antiquité dut exercer une influence non moins grande sur le développement artistique. Mais, bien que la combinaison de ces divers éléments ait abouti aux plus belles créations de l'art chrétien, comparées à l'art antique et surtout à l'art grec, celles-ci ne révèlent pas une originalité aussi grande que les œuvres de la première école néerlandaise, et doivent être considérées plutôt comme une heureuse transition entre le sentiment antique et le sentiment allemand. La haute signification de l'école flamande, dans l'histoire générale de l'art provient donc, de ce que cette école, libre de toute influence étrangère, nous révèle le contraste des sentiments de la race grecque et de la race germanique, *les deux têtes de colonne de la civili-*

sation dans le monde ancien et le monde moderne.

Cette idée de donner à la race germanique, dans le monde moderne, un rang équivalent à celui qu'occupa la race grecque dans l'antiquité est une prétention que les faits sont loin de justifier et qui ne supporte pas un moment l'examen. Un pays qui a produit les deux Van Eyck et Memling, Albert Durer et Holbein, Rubens et Rembrandt, peut certes être fier de ses enfants. Nous n'avons aucune envie de rabaisser ce génie germanique, qui, à l'égard de la pensée philosophique et de l'érudition en particulier, joue un rôle si important dans la civilisation moderne. Mais dans le domaine des arts il en est tout autrement, et il faut que le patriotisme baisse pavillon devant l'évidence. Je crois que le *pangermanisme* a fait son temps, et du reste lorsque l'Allemagne aura renoncé à cette prépondérance qui ne lui appartient pas, sa part restera assez belle encore. Si elle était cette tête de colonne dont on parle, elle aurait marché en avant, donné le ton et l'exemple. Je ne vois rien de pareil, et il me semble même que sur ce terrain des beaux-arts, le seul où je veuille me placer aujourd'hui, elle a été sur tous les points devancée et surpassée. C'est à l'Italie qu'appartient l'honneur d'avoir, plus qu'aucun autre pays de l'Europe, conservé les traditions antiques, et c'est aussi sur cette terre privilégiée que vinrent se réunir et s'essayer ces éléments étrangers qui devaient concourir à former l'art moderne. Sur un pareil sujet, il est bon de consulter l'histoire. Voyons d'abord l'architecture, le premier des arts, en ce sens qu'il est le plus nécessaire, le plus universellement cultivé,

parce qu'il donne une forme visible à nos préoccupations les plus vivaces et les plus profondes ; qu'il représente le foyer et l'autel, le temple et la maison, la demeure de l'homme et celle des dieux. C'est bien en Italie que, dès les premiers temps du christianisme, l'église naissante s'empara de la basilique antique, qu'elle modifia et qu'elle appropria aux besoins du culte nouveau. C'est à Ravennes, et non point à Nuremberg qu'au VIe siècle Amalasunte, la fille de Théodoric le Grand, et l'archevêque Nion élevèrent, en s'inspirant de Sainte-Sophie de Constantinople, l'église octogone de Saint-Vital et le baptistère de Saint-Jean. C'est à la fin du Xe siècle que remonte la fondation de Saint-Marc de Venise. Ce sont ces modèles admirables de l'art néo-grec qui modifièrent les lourdes constructions romaines et suscitèrent cette foule de monuments qui couvrirent l'Italie entre le Xe et le XIIIe siècle. L'Allemagne alors n'était sans doute pas plongée dans un sommeil absolu. Charlemagne déjà avait tenté d'introduire sur les bords du Rhin le style bysantin. Il avait imité à Aix-la-Chapelle le Saint-Vital de Ravennes, et fait orner de peintures murales le château d'Ingelheim, sur le Rhin. Cependant le terrain n'était pas favorable, et ces essais prématurés n'eurent aucun résultat. Quant à l'architecture ogivale, elle n'avait aucune raison d'être en Italie ; elle ne convenait ni au goût des habitants, ni au climat, et elle ne put jamais y prospérer. Mais il paraît bien établi aujourd'hui que c'est chez nous qu'elle prit naissance. La cathédrale de Paris fut commencée à la fin du XIIe siècle, et c'est de l'Ile-de-France et des côtes

de Normandie que le style dit gothique passa en Angleterre et en Allemagne. Je ne parle pas, bien entendu, de tous ces monuments grandioses et charmants de style purement italien qui s'élevèrent sur le sol de la Péninsule, de Brunelleschi à Bramante. Il n'y a sur ce point aucune comparaison à établir, aucune prétention à faire valoir.

Pour la sculpture, les faits sont plus éloquents encore. Le réveil de l'Italie fut soudain. C'est au XIIIe siècle que Nicolas de Pise exécuta ses chaires de Pise et de Sienne, la châsse de Saint-Dominique de Bologne, et tant d'autres ouvrages admirables empreints au plus haut degré du sentiment moderne. L'art de cette grande école est essentiellement italien; mais, même en fait de sculpture gothique, l'Allemagne avait en ce moment, dans la France et dans l'Angleterre, de redoutables rivales, et je ne vois pas ce qu'elle opposerait aux figures du portail de Reims, à la mort de sainte Anne, de l'une des portes de Notre-Dame de Paris, à la belle Vierge du transept nord de la même église, ou aux sculptures de la cathédrale de Wells, en Angleterre. Ce n'est qu'à la fin du XVe siècle que nous trouvons au delà du Rhin un sculpteur de premier ordre. Le tombeau de saint Sebald est un monument de la plus grande beauté. Mais Peter Vischer avait visité l'Italie; il avait vu les ouvrages de Ghiberti et de Donatello; il était contemporain de Michel-Ange : c'est tout dire.

La peinture ne fut jamais abandonnée en Italie. On peut suivre, dans les fresques des catacombes, le double mouvement d'un art qui, entre le IVe et le Xe siècle, s'affaiblit au point de vue de la technique à

mesure qu'il s'éloigne de sa source, mais qui en même temps présente de jour en jour avec plus d'évidence ces caractères d'expression et de sentiment qui distinguent l'art moderne. A partir du XIe siècle, on décora de mosaïques, dont beaucoup se sont conservées, un grand nombre d'églises de la Péninsule. Venise et Torcello, Palerme et Montreale, San Miniato à Florence, Sainte-Marie *in trastevere* à Rome. Ces mosaïques, exécutées pour la plupart par des artistes bysantins, eurent une influence considérable et des plus heureuses sur l'art italien. Quoiqu'à demi-barbares, elle sont un singulier cachet de grandeur et de majesté. Elles conservaient comme un souvenir et un reflet de l'art de l'antique Grèce, dont les peintres italiens surent profiter, et Rome et Florence leur doivent beaucoup. Dès le XIIIe siècle s'établissait une école très-distinguée de miniature. A partir de cette époque, chacune des étapes de cette route qui aboutit aux chambres de Raphaël et à la chapelle Sixtine est marquée par un triomphe. Giotto d'abord, le plus grand artiste des temps modernes, si Michel-Ange n'existait pas, couvre de peintures admirables l'Italie tout entière, depuis Padoue jusqu'à Naples. Une foule d'artistes développent à l'envi cet art nouveau, ce naturalisme intelligent dans lequel l'expression, le sentiment n'excluent pas la beauté, et où la pensée moderne s'incarne dans une forme individuelle, L'Allemagne n'en était encore qu'à ses enluminures, lorsque l'initiateur de l'art italien décorait de fresques admirables le tombeau de saint François, à Assise, et l'*Arena* de Padoue. Elle n'est pour rien dans ce mouvement naturel, logique, spontané. Il n'y a

pas lieu de lui attribuer sur l'art moderne une influence qu'elle n'eut jamais. Elle a fait ce qu'elle a pu, mais rien n'autorise à lui donner cette place à part que la Grèce occupe de plein droit dans le monde antique. Il faut que notre patriotisme, le nôtre à nous Français, aussi bien que celui de nos voisins d'outre-Rhin, en prenne son parti. A un certain moment, le vent se mit à souffler sur ces cendres du moyen âge, où couvaient quelques charbons presque éteints. C'est sur l'Europe entière que le printemps vint remplacer un long hiver ; mais c'est en Italie que ce réveil fut le plus rapide et le plus complet. C'est là que le sol se trouva le plus fertile, le climat le plus généreux, que la végétation fut vigoureuse, abondante et splendide, et que l'art moderne épanouit en abondance des œuvres exquises et qui appartiennent en propre à ce sol prédestiné.

Cependant, hâtons-nous de le dire, l'art allemand présente un très-grand intérêt que je n'ai l'intention ni de contester ni d'amoindrir. Il se développa pendant de longs siècles, en accusant toujours davantage les traits du caractère et du génie germanique. Les artistes allemands et flamands possèdent des qualités de premier ordre : l'intimité de l'expression morale et une habileté technique des plus remarquables. Pour les premières périodes, les peintures murales et les tableaux de chevalet manquent presque complétement; mais nous possédons de très-nombreux manuscrits religieux qui nous permettent d'apprécier l'état de l'art dans ces époques reculées. M. Waagen a fait une étude toute spéciale des miniatures, et on retrouve dans son nouveau livre l'éru-

dition vaste et sûre dont il avait donné, il y a bien des années déjà, d'irrécusables témoignages dans son intéressant ouvrage *Kunswerke und Künsler in Paris und in England*. Il distingue une première période antérieure au style germanique proprement dit, qui se subdivise en première époque dite chrétienne-byzantine, qui s'étend de l'an 800 à l'an 1150, et que je préférerais pour ma part nommer carlovingienne, et en seconde époque byzantino-romane, allant de 1150 à 1250. Je ne m'étendrai pas sur ces anciens monuments de l'art chrétien. Ils sont encore à demi barbares; ce sont les bégayements d'un art enfantin, qui présentent des caractères à peu près identiques dans les diverses provinces de l'empire d'occident, et le sentiment nouveau n'y apparaît que sous des voiles bien épais. Je me bornerai à remarquer d'une manière générale que, sous Charlemagne et ses successeurs, l'art est encore presque entièrement romain. Les formes sont lourdes, les figures ordinairement courtes et trapues; l'ornementation est riche; les draperies, qui ont un assez bon caractère, rappellent celles de la décadence romaine. L'invention fait défaut et l'influence byzantine, qui devait si profondément modifier l'art européen, ne se montre que faiblement et rarement dans ces premiers essais. Mais de 1150 au milieu du XIII[e] siècle, l'art sort de son immobilité, et les progrès sont plus sensibles. La peinture n'est plus pratiquée uniquement par des prêtres et par des moines; elle devient un besoin plus général. La plupart des manuscrits illustrés de miniatures sont encore des psautiers et des évangiliaires. Cependant on applique l'art

à tous les livres qui préoccupent cette époque : aux romans de chevalerie en particulier. On trouve des calendriers illustrés de scènes morales et familières ; des ouvrages de chasse et de fauconnerie ; des compositions profanes dans des manuscrits de Virgile ; des animaux dans l'*Histoire naturelle* d'Aristote ; les armures, les costumes du temps, la vie, en un mot. Il y a plus de vérité dans les gestes, dans les attitudes, dans les physionomies ; on rencontre parfois de la grâce, de la naïveté, presque de la beauté. M. Waagen parle également de quelques peintures murales, particulièrement à Cologne et en Westphalie, en Franconie, ainsi que d'un petit nombre de tableaux, de tapisseries, d'émaux et de verrières, qui paraissent antérieurs à 1250. L'art flamand, à cette époque, se confond presque entièrement avec l'art allemand. Il faut remarquer cependant qu'il porte des traces plus marquées du style byzantin, ce qui s'explique par cette circonstance que les comtes de Flandres régnaient alors à Constantinople.

A partir du milieu du XIIIe siècle, l'art germanique tend à s'affranchir des traditions romaines et byzantines et à prendre un caractère plus personnel et plus indépendant. Les miniatures de la première partie de cette période accusent une sorte de décadence : les types sont souvent laids et vulgaires ; les costumes traditionnels disparaissent ; les expressions sont violentes et vont jusqu'à la caricature ; la coloration est criarde et heurtée. C'est une époque de transition. On a abandonné les lisières byzantines et romaines avant de savoir marcher. Les peintures murales ne sont guère plus nombreuses que dans la

période précédente. L'architecture gothique envahissait tout et elle n'offre ni les surfaces ni la lumière nécessaires à ce genre de décoration. De 1350 à 1420, les progrès sont au contraire très-sensibles, les procédés techniques s'améliorent, et on commence à discerner les qualités spéciales à l'art germanique, qui se montreront dans tout leur éclat chez les Van Eyck et les Durer. Il y a plus de vérité, la nature est observée de plus près. Les expressions sont vives, justes, quoique souvent exagérées et triviales. On rencontre çà et là de l'élégance et une certaine délicatesse, de la vivacité dans la composition, du goût dans les draperies. Mais il nous reste quelques tableaux qui peuvent donner une idée plus complète de l'art à cette époque. La plus précieuse de ces reliques est le fameux retable du musée de Dijon, qui date des dernières années du XIV[e] siècle. Il fut exécuté pour les chartreux de cette ville par ordre de Philippe le Hardi, et, suivant toute vraisemblance, par Melchior Broederlam, l'un des plus anciens de ces artistes allemands (ou flamands) que les ducs de Bourgogne attirèrent à leur cour. Il représente en quatre compositions l'Annonciation et la Visitation, la Présentation et la Fuite en Égypte. Cet important ouvrage marque la limite entre le style conventionnel des époques précédentes et le réalisme qui tend déjà à se développer dans l'école flamande. Les formes imparfaitement étudiées, les draperies molles et insignifiantes, les fonds d'or rappellent les miniaturistes des siècles précédents; mais les couleurs dures et crues, quelques-unes des têtes pleines d'expression, celles de la Vierge et de Siméon notam-

ment, dans la Présentation, dénotent les tendances nouvelles. La Bohême eut aussi à cette époque une école nationale, importante et originale, très-protégée par l'empereur Charles IV. L'un des quatre auteurs des tableaux du château de Karlstein, près de Prague, est un certain Tommaso, de Modène, qui, d'après le caractère d'une partie de ces peintures, exerça une influence décisive sur quelques-uns des peintres de ce pays. Les écoles de Westphalie et de Nuremberg méritent également une mention. Mais le plus grand artiste allemand de cette époque est maître Wilhelm de Cologne. Il y a beaucoup d'incertitude sur l'origine des tableaux qu'on a l'habitude de lui attribuer. Cependant cette première école de Cologne se distingue par des caractères particuliers que l'on ne peut méconnaître et par une supériorité marquée. Les compositions ont de la vivacité et de la variété : les expressions sont nettes et voulues, souvent très-délicates et sensibles; elles ont un calme, une douceur, une pureté morale, une sorte de mysticité qui impressionnent vivement. La grâce tient lieu de la beauté. On voit naître déjà ce type de visage commun aux écoles flamande et allemande, qui s'accusera de plus en plus dans la période suivante; la tête ovale, la bouche petite, le nez mince et droit, les pommettes saillantes, le front trop grand. Si la couleur est délicate et harmonieuse, l'anatomie du corps humain est encore des plus élémentaires, et en général c'est le savoir et le goût qui font défaut. Mais l'art germanique existe, et on sent qu'il est temps qu'un peintre d'un mérite hors ligne vienne lui donner une forme définitive.

C'est à Bruges, dans la Flandre occidentale, que devait grandir cette école réaliste, représentée par les frères Van Eyck et par leurs disciples, qui exerça pendant tout le xve siècle l'influence la plus marquée sur le développement artistique dans le nord de l'Europe. C'est aussi ce pays monotone et brumeux qui est la patrie de la couleur. Il est difficile de croire qu'un fait aussi général ne soit dû qu'à un simple accident et aux dispositions individuelles du plus grand nombre des peintres flamands. Il semble plus simple de penser qu'en revêtant leur peinture d'un coloris harmonieux et brillant ils obéirent à cet entraînement naturel à l'esprit qui nous porte à rechercher ce qui nous manque et à représenter dans les fictions de l'art la nature telle que nous voudrions qu'elle fût. C'est surtout par le sentiment de la couleur, par l'entente de l'effet que les peintres flamands sont des artistes éminents. L'école qui a imité la réalité avec une minutieuse exactitude resta idéaliste sur ce point, et elle conserva jusque dans sa décadence ce trait caractéristique et singulier.

Il n'est pas probable que l'école néerlandaise soit arrivée d'un coup à cet état de perfection relative que révèlent les nombreux tableaux des frères Van Eyck. Un naturalisme aussi précis et, à certains égards aussi savant, ne saurait être sorti directement du mysticisme allemand de la période précédente. M. Waagen suppose avec beaucoup de vraisemblance qu'il existait dès le xive siècle une école de sculpture assez importante, dont il a trouvé quelques vestiges dans les monuments funéraires et les reliefs de

Tournay, et surtout dans les statues de la fontaine de la chartreuse de Dijon, exécutées en 1396, sous Philippe le Hardi, par un artiste nommé Claës Sluter. On possède aussi quelques miniatures très-remarquables qui dénotent une tendance réaliste, celles notamment qui ornent la Vulgate du musée de Westrenen, à La Haye, et qui sont dues à un certain Jean de Bruges, peintre du roi Charles V de France. Ces premiers monuments de l'art néerlandais sont perdus pour la plupart; ils furent très-probablement détruits par les iconoclastes qui dévastèrent la Flandre au XVI[e] siècle; mais les frères Van Eyck les virent certainement, et ne firent que développer avec génie des tendances qui existaient déjà dans les écoles de Flandre.

Pendant longtemps, on n'a connu qu'un seul peintre du nom de Van Eyck. Jean, le second, semble-t-il, des trois frères, avait accaparé la gloire qui appartient à cette famille d'artistes. Hubert n'était pour ainsi dire pas connu en Italie. Vasari ne le nomme que dans sa seconde édition, et en passant. C'est de Jean Van Eyck que Facius écrit : « *Johannes Gallicus nostri sæculi pictorum princeps judicatus est.* » C'est de lui que parle Giovanni Santi, le père de Raphaël, dans son curieux poëme :

A Brugia fu tra gli altri più lodato
Il gran Johannes el discepol Ruggero
Con tanti d'alto merti dotati.

Cependant, si l'on en juge par les deux ou trois ouvrages qu'on lui attribue, et surtout par les parties

qui sont de sa main dans le célèbre tableau de l'église de Saint Bavon, à Gand, et dont quelques parties importantes sont conservées dans les musées de Berlin et de Bruxelles, Hubert Van Eyck est un artiste de premier ordre, et supérieur à son frère Jean par l'élévation du style tout au moins. Il était né près de Maëstricht en 1366, et il se fixa à Bruges de bonne heure, car en 1412 il y demeurait depuis assez longtemps déjà. Il vint s'établir en 1420 à Gand, pour y exécuter le grand tableau que Judæus Vyts, bourgmestre de Gand, et sa femme Élisabeth lui avaient commandé pour leur chapelle mortuaire de Saint-Bavon. Ce tableau était un véritable monument, qu'on ne montrait que les jours de grandes fêtes. Il avait la forme d'un tryptique, mais compliqué de trois étages de pièces centrales et de volets. Lorsqu'on ouvrait les volets extérieurs, qui portaient, l'un une Annonciation, l'autre les figures en pied des deux saints Jean, et de chaque côté les donataires agenouillés, on se trouvait en présence d'un immense ensemble formé d'un grand nombre de compositions distinctes, quoique liées par une pensée commune. Le panneau central représente l'Adoration de l'Agneau. C'est une composition symétrique, qui rappelle par son ordonnance générale les peintures mystiques de l'époque précédente. Une foule de personnages en adoration sont disposés par groupes réguliers et qui se correspondent. Ce sont les anges portant les instruments de la Passion, puis les martyrs, les saints, les prêtres et les laïques. Le fond du paysage, clair et lumineux, est d'une grande beauté. Les lois de la perspective sont observées avec beaucoup de préci-

sion. Le tableau principal est pour ainsi dire encadré dans quatre panneaux qui se referment sur lui. Ceux de droite représentent : l'un saint Christophe suivi d'autres pèlerins qui parcourent le monde pour chercher le seigneur le plus puissant; l'autre, les saints anachorètes traversant un paysage montagneux. On voit au premier plan saint Paul l'ermite et saint Antoine, et dans le fond Marie Madeleine et sainte Marie d'Egypte. Sur les panneaux de gauche se trouvent les soldats du Christ, montés sur des chevaux richement caparaçonnés, et les bons juges, également à cheval. Cette dernière composition est particulièrement intéressante. Jean Van Eyck a représenté dans le cavalier du premier plan son frère Hubert; le personnage vêtu de noir, et qui se retourne vers le spectateur, est son propre portrait. La partie supérieure de ce grand ouvrage est composée de sept tableaux. Au centre, le Père éternel. Il bénit de la main droite l'Agneau mystique et les personnages qui occupent le bas de la composition; il tient dans la droite le sceptre de cristal. A ses côtés sont la Vierge et saint Jean-Baptiste à demi-tourné vers lui et lisant les saintes Écritures. Ces trois personnages sont plus grands que nature et dans le style traditionnel de l'ancienne école. Plus loin, des anges chantent la gloire de Dieu, et vis-à-vis, sainte Cécile joue de l'orgue, entourée de bienheureux qui l'accompagnent sur des instruments à cordes. Enfin, aux extrémités, se trouvent Adam, et au-dessus le sacrifice de Caïn et d'Abel, et Ève avec la mort d'Abel. Ces quatre derniers sujets occupent les demi-volets qui recouvraient le haut du tableau. Si je me suis

autant étendu sur ce gigantesque ouvrage, dont je n'ai indiqué pourtant que les scènes principales, c'est qu'il est le chef-d'œuvre d'Hubert Van Eyck et de l'école flamande au quinzième siècle. Il marque en outre la transition entre la manière ancienne et le système nouveau. Et il se trouve que ces deux tendances sont représentées dans un même tableau, car Hubert Van Eyck mourut en 1426 sans avoir terminé son travail, et c'est son frère Jean qui se chargea, à la requête de la famille du donataire, de le compléter et de l'achever, comme il résulte de l'inscription placée sur le cadre de ce monumental ouvrage.

Quelques-unes des parties du retable de Saint-Bavon sont donc de la main de Jean Van Eyck, et quoiqu'en disciple pieux le jeune homme se soit sans doute efforcé de se conformer au style de son aîné, on les distingue avec assez de facilité. Hubert, beaucoup plus âgé, à ce qu'il semble, que son frère Jean, suit encore à bien des égards les anciennes traditions. Il a sans doute cette perfection technique, cette couleur transparente, harmonieuse et puissante, caractères de la nouvelle école; mais il garde certains traits qui rappellent le mysticisme allemand. Les grandes figures de la partie supérieure du tableau de Gand respirent le sombre enthousiasme du moyen âge. Moins ingénieux, moins précis et habile que Jean, Hubert donne à ses figures une grandeur, une pureté, une majesté calme, quelque chose de solennel et d'extatique, de sérieux et d'idéal, une élévation, en un mot, que l'École flamande ne retrouva jamais à ce degré. La composition, très-

compliquée, dénote beaucoup d'invention et une grande richesse d'imagination. Les têtes ont une sorte de beauté touchante qui résulte beaucoup plus de l'expression que des traits du visage. Les attitudes, les gestes sont justes et précis. La forme est loin d'être parfaite, mais la pensée, le sentiment l'éclairent et la transfigurent. On retrouve quelques-unes des qualités qui distinguent Hubert Van Eyck dans deux tableaux importants : *le Triomphe de l'Eglise*, du Musée de la Trinité à Madrid, et *le Saint-Jérome*, du Musée de Naples, que M. Waagen, si compétent dans cette matière, n'hésite pas à donner au peintre de Bruges. Je dois dire cependant que l'attribution de ces deux tableaux est vivement contestée par des connaisseurs dont l'opinion a un grand poids.

Malgré la célébrité dont jouit Jean Van Eyck, de son vivant même en Flandre et en Italie, on ne possède que très-peu de renseignemens sur sa vie. Il était certainement beaucoup plus jeune que son frère Hubert, et M. Waagen croit pouvoir placer la date de sa naissance à l'année 1396. On sait aujourd'hui d'une manière certaine qu'il mourut en 1440. Il n'aurait donc vécu que quarante-cinq ans environ. Dès 1420, il avait exposé à la *gilde* des peintres, à Anvers, une tête peinte à l'huile qui avait excité une vive admiration. M. Waagen pense qu'à cette époque il était déjà au service de l'évêque de Liége, Jean de Bavière, et M. de Laborde établit, dans son bel ouvrage sur les ducs de Bourgogne, qu'après la mort de ce prince il passa à la cour de Philippe-le-Bon, dont il reçut jusqu'à sa mort une pension de 100 livres. Philippe lui témoignait une confiance

extrême, et il chargea à plusieurs reprises son peintre favori de missions secrètes. Il alla en 1425 en Portugal avec les seigneurs de Lannoy et de Roubaix, pour faire le portrait d'Isabelle, la fiancée du duc de Bourgogne. Ce n'est qu'en 1429 qu'il revint à Bruges, où il possédait une maison, et qu'il put mettre la dernière main au retable de Saint-Bavon, exposé en public le 6 mai 1432[1].

Ces missions et ces voyages interrompirent souvent ses travaux de peinture. Cependant, malgré la brièveté de sa vie, son activité et sa facilité étaient telles, qu'il a laissé un assez grand nombre de tableaux authentiques. Le Musée du Louvre possède un de ses ouvrages importants, et qui nous permet d'apprécier sa manière. Il représente la Vierge assise, tenant l'Enfant-Jésus debout sur ses genoux et couronné par un ange; le donataire Rollin, chancelier de Philippe-le-Bon, est à genoux vis-à-vis d'elle. La scène se passe devant un portique qui laisse apercevoir un paysage d'une grande richesse et exécuté avec la plus étonnante précision. Tous les détails de la campagne, de la ville assise au bord du fleuve, de la chaîne de montagnes neigeuses qui ferment l'horizon, sont étudiés avec une minutie presque puérile, et cependant l'ensemble du tableau est des plus harmonieux. La Vierge est vêtue d'un manteau rouge qui tombe des épaules à grands plis anguleux et roides. Cette draperie, arrangée sans goût, ne manque cependant pas de style et de largeur. La tête

1. Léon de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, tome I, page 225; et Waagen, *Manuel*, etc., tome I, page 99.

est gracieuse, mais très-insignifiante. Quant à l'enfant, M. Waagen le trouve d'une élégance inusitée chez ce maître. Je viens de le revoir, et je dois dire qu'il me semble singulièrement laid. Quant au donataire, il est admirable. Le naturaliste Van Eyck est là sur son terrain. Il avait à représenter un personnage qui posait devant lui et il a fait un portrait merveilleux. La tête, modelée avec la plus grande vigueur, est d'une extraordinaire vérité. Elle rappelle, par son accent de réalité allant presque jusqu'au trivial, celles des donataires du tableau de Saint-Bavon, qui sont sans aucun doute aussi de sa main.

Jean Van Eyck ne s'est pas confiné, comme ses prédécesseurs, dans les sujets religieux. Il a aussi traité la peinture de genre. On cite en particulier deux tableaux, *la Chasse aux loutres* et *la Salle de bains*, perdus aujourd'hui, mais qui ont eu une très-grande réputation. Sa grande affaire était de représenter la réalité, et il ne faut pas s'étonner qu'il ait donné tant d'importance aux détails et aux accessoires.

C'est surtout à ce point de vue de l'étude minutieuse, patiente de la nature qu'il faut considérer cette première école flamande. Van Eyck peint ce qu'il voit, et ses modèles n'étaient pas beaux; mais quel œil merveilleux que le sien! quelle main habile! quels procédés admirables! avec quel art consommé il résout l'un des problèmes les plus difficiles de la peinture : faire vigoureux et clair en même temps. Et puis, il faut le dire sans tarder, s'il n'a pas l'élévation de son frère, ni le sentiment de la forme qui manque à tous les artistes de son pays, il a pourtant

un style à lui. Il est toujours puissant. L'extrême fini qu'il met dans les détails n'a rien de mesquin. Son modelé est d'un grand peintre. Il dessine et enveloppe les contours. Ses draperies sont largement disposées : elles ont du caractère à défaut de beauté, et leur exécution est admirable. Enfin sa couleur, riche et harmonieuse, le met sur ce point au rang des plus excellens artistes de tous les temps[1].

L'excellent coloris que l'on remarque dans les œuvres de tous les peintres de cette école tient sans doute à des facultés personnelles et de race, mais aussi, je crois, aux soins extrêmes qu'apportaient ces maîtres dans l'exécution de leurs tableaux. Sans vouloir donner trop d'importance aux procédés, il faut rappeler que les frères Van Eyck employèrent les premiers avec un succès complet la peinture à l'huile, qu'ils perfectionnèrent beaucoup, s'ils ne la découvrirent pas. Comme il arrive souvent, cette découverte couva longtemps avant d'éclater, et c'est entre les mains des inventeurs que le procédé nouveau donna ses résultats les plus parfaits. Je me garderai avec le plus grand soin de renouveler une discussion dont les passions patriotiques se sont mêlées très-mal à propos. La cause est entendue, et

1. Les frères Van Eyk ont peint des miniatures. *Voir* en particulier à la bibliothèque nationale l'admirable bréviaire de 1424 qui a appartenu au duc de Belfort, mari d'une sœur de Philippe-le-Bon. D'après M. Waagen, la première de ces miniatures, représentant la Sainte Trinité, serait de Hubert Van Eyck ; l'Ascension, une Messe dans une église et quelques autres, de Jean. On pourrait attribuer les moins bonnes d'entre elles à Marguerite, leur sœur.

les travaux de M. Waagen, ainsi que ceux de sir Charles Eastlake, l'éminent président de l'Académie royale de Londres, ont beaucoup contribué à clore ce fastidieux débat. Les Italiens ont connu la peinture à l'huile bien avant les Flamands, cela n'est pas douteux. Ghiberti dit de la manière la plus précise que Giotto a peint à l'huile « *lavorò a olio* [1]. » Cennino Cennini est plus explicite encore. Il donne dans son livre, écrit en 1437, tous les procédés pour peindre à l'huile sur mur, sur panneau et sur métal [2]. Il parle de cette méthode sans aucun mystère et de manière à faire penser qu'elle était parfaitement connue à cette époque. Mais il n'est pas moins certain que ce genre de peinture était peu usité, que c'est chez Jean Van Eyck qu'Antonello de Messine vint étudier un système qui fut regardé comme une nouveauté en Italie, et que les perfectionnements très-notables que les artistes Brugeois apportèrent à des procédés déjà connus constituent une véritable découverte. Du reste, il est probable que les frères Van Eyck possédaient un ou plusieurs vernis qui donnaient à la peinture beaucoup d'éclat et une solidité qui a permis à leurs tableaux de nous parvenir dans un état surprenant de conservation. Ces vernis, dont l'usage fut général jusqu'à Rubens, à ce que l'on croit, sont aujourd'hui perdus. Dans ce moment même on poursuit des essais pour les retrouver, et il se pourrait qu'on en parlât avant qu'il fût longtemps.

L'école de Bruges ne s'éteignit pas avec les peintres

1. Ghiberti, *Secundo Commentario*, § I.
2. Cennino Cennini, *Traité de la Peinture*, § XC et suiv.

illustres dont nous avons parlé. Quelques-uns de leurs élèves : Stuerbout, l'un des imitateurs les plus distingués d'Hubert Van Eyck ; Rogier Van der Weyden, plus connu sous le nom de Roger de Bruges ; Memling, sont des artistes de premier ordre. Cette école acquit aussi une grande célébrité à l'étranger, surtout en Espagne et en Italie, où Roger, Hugo, Van der Goes et Juste de Gand allèrent travailler, et où ils furent protégés par les ducs de Florence, par ceux d'Urbin et par plusieurs Papes. Les peintres flamands eurent également de l'influence sur l'art français, car les ducs de Bourgogne continuèrent pendant assez longtemps à faire venir des Pays-Bays leurs peintres et leurs miniaturistes. Roger de Bruges, comme on l'a établi récemment, est né à Bruxelles tout à la fin du quatorzième siècle ou dans les premières années du quinzième. Il étudia chez Jean Van Eyck ; mais par le caractère et par le style de sa peinture il se rapproche cependant beaucoup d'Hubert. Il traite surtout des sujets religieux, auxquels il donne un cachet de mysticisme prononcé. S'il ressemble à son maître, c'est surtout par la couleur énergique, par l'habileté du rendu, par une préoccupation excessive de l'imitation de la réalité. Ses tableaux sont nombreux ; mais le plus connu de ses ouvrages, et le meilleur aussi, je crois, est *le Grand Jugement dernier*, de l'hôpital de Beaune. C'est dans cette immense composition qu'on peut le voir avec toutes ses excellentes qualités et tous ses défauts. Plein d'imagination, il a présenté d'une manière très-originale cette scène tant répétée déjà à cette époque. Les têtes de saint Michel, de saint Jean-

Baptiste et de quelques-uns des apôtres ont un caractère élevé, une expression morale des plus remarquables. Les attitudes sont vives et justes, les draperies rappellent celles d'Hubert Van Eyck. Les deux portraits des donataires, le chancelier Rollin et sa femme en particulier, sont traités d'une manière large et avec une vérité saisissante. Mais si les beautés abondent dans cet ouvrage, les *laideurs* n'y sont pas moins nombreuses, et il est difficile de se représenter un artiste ayant à ce degré le sentiment moral et dramatique, et par moments une absence aussi complète de goût et de distinction. Dans la gravure au trait que M. Waagen donne de l'Adoration des rois de la pinacothèque de Munich, la figure de la Vierge a beaucoup de noblesse et même de beauté. Je n'ai pas revu ce tableau depuis des années et je n'ose en parler, mais la gravure en donne une haute idée.

Hans Memling, le plus grand peintre de l'école après les deux Van Eyck, était élève de Roger. Il ressemble assez peu à son maître et il rappelle davantage Stuerbout, dont il a le coloris clair, brillant et fin, les types de tête relativement élégants, le goût du paysage, qu'il traite avec beaucoup de distinction. Ce n'est pas un génie de premier ordre; c'est un peintre ou plutôt un miniaturiste consommé. Il est loin d'avoir la puissance et la vigueur d'Hubert Van Eyck. Chez lui le sentiment religieux est adouci, sinon affaibli; il tourne au joli et à la grâce. Mais ses figures de femmes ont une candeur, une jeunesse, une naïveté, des expressions ingénues, tendres et touchantes qui séduisent plus que les beautés rudes et mâles que l'on rencontre dans les œuvres des

maîtres anciens. L'énergie et l'élévation ne lui manquent pas cependant. Dans le plus considérable de ses tableaux, *le Jugement dernier*, de l'église Notre-Dame, à Dantzig, il montre beaucoup d'invention, une rare fécondité d'imagination. C'est une œuvre d'un art très-avancé et supérieur en ce sens au tableau représentant le même sujet de Roger de Bruges. La figure du Christ assis sur l'arc-en-ciel a du style et de la noblesse; l'attitude de saint Pierre accueillant des élus sur le volet de gauche est pleine de naturel et de grandeur. Le saint Michel, de dimensions colossales, a beaucoup de dignité et une expression profondément sentie; mais en général Memling est plus fin et soutenu que vigoureux. Comme praticien, il est admirable, et, à l'égard de la précision et du fini des détails, il est impossible de pousser plus loin l'exécution. Sa couleur claire et douce est charmante. Son dessin, un peu maigre et sec, et qui rappelle les habitudes du miniaturiste, est souvent d'une grande finesse, et (n'oublions pas que tout est relatif, et que nous sommes en Flandre et non en Italie) délicat et distingué. Quelques-uns de ses tableaux, *le Mariage de sainte Catherine*, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, par exemple, ont un caractère poétique que l'on rencontre bien rarement dans cette école. La châsse de sainte Ursule, conservée également à l'hôpital Saint-Jean, que le patient artiste a couverte de miniatures à l'huile représentant, dans une foule de scènes charmantes, l'histoire de la sainte, est le monument le plus précieux et le plus parfait qui existe en ce genre. Le bréviaire Grimani, à la bibliothèque Saint-Marc, à Venise, est

un chef-d'œuvre de finesse et de fécondité. Toutefois, nous devons dire qu'à notre avis la part de Memling dans cet admirable livre n'est pas considérable, si tant est qu'il y ait travaillé, et nous croyons que c'est à son école plutôt qu'à lui-même qu'il faut en attribuer l'honneur. Nous sommes très-pauvres à Paris en peintures flamandes de cette première époque. Memling cependant y est plus abondamment représenté que les frères Van Eyck et que Roger de Bruges, car outre le délicieux tableau du Louvre, peu important sans doute, mais d'une excellente qualité, la galerie de M. le comte Duchatel, si riche déjà en belles peintures de la Renaissance, renferme une Vierge avec l'Enfant et un grand nombre d'autres personnages, œuvre de premier ordre, et M. Gatteaux possède une Vierge assise dans un ravissant paysage et mettant l'anneau au doigt de sainte Catherine, petite merveille de finesse, de naïveté et de grâce.

Memling mourut en 1495. Après lui, l'école de Bruges, dont il est la plus gracieuse et la plus parfaite expression, s'alanguit de plus en plus. Quentin Massys, Jean de Mabuse, Lucas de Leyde sont pourtant des artistes distingués ; mais en s'éloignant de l'antique simplicité, en abandonnant la manière naïve, sincère, consciencieuse des premiers maîtres, ils préparèrent la décadence. Ce ne fut qu'au dix-septième siècle que l'école des Pays-Bas retrouva la vie et refleurit entre les mains des coloristes de style et de genre, des Terburg et des Metzu, des Rubens et des Rembrandt.

Le milieu dans lequel vivaient les artistes alle-

mands de la Renaissance était peu favorable au développement de leur génie; et, si on veut les juger avec équité, il faut leur tenir compte des difficultés très-particulières qu'ils ont eu à surmonter. En Italie, les circonstances servaient merveilleusement les dispositions naturelles des artistes. Dès que la pensée se réveille dans la Péninsule, les peintres et les sculpteurs trouvent dans les nombreux vestiges de l'antiquité qui s'étaient conservés, des maîtres sûrs qui les mettent d'emblée sur le bon chemin, leur épargnent de trop longs tâtonnements, et qui viennent réveiller le goût, le sentiment du beau, endormi plutôt qu'éteint dans cette race prédestinée. De bonne heure ils sont appréciés et rétribués. Des princes riches, éclairés, passionnés pour les plaisirs délicats, leur accordent une protection efficace et intelligente. De nombreuses et puissantes communautés religieuses, jalouses de faire décorer leurs églises et leurs maisons de ces ornements extérieurs capables d'entretenir et d'exalter le zèle et la foi, se disputent l'honneur de les employer. Un pays merveilleux et où la vie est si aisée que le travail du quart de ses habitants suffit aux besoins de tous, une race admirable, une nature d'une grâce et d'une beauté magiques, un climat et un ciel voluptueux et inspirateur prédisposaient les artistes à créer des œuvres d'imagination que le public goûtait dans des loisirs faciles. Rien de semblable en Allemagne. Le climat y est rude et hostile; la nature quoique jolie et aimable par endroits, est en général monotone et effacée; la population, très-distinguée d'ailleurs, et sur quelques points au premier rang, n'est pas essen-

tiellement artiste. Absorbée par les nécessités de chaque jour, par des occupations tyranniques et régulières, l'agriculture, le négoce, l'industrie, elle n'échappe à son positivisme habituel que pour s'élancer dans les rêveries du mysticisme et dans les spéculations de l'esprit. De sorte que dans l'art germanique, c'est la pensée qui joue le rôle principal. Des idées fortes, pleines de sève et de vigueur, revêtent une forme savante et sévère, mais très-souvent rude et déplaisante, et nous devons absolument abandonner nos idées latines, si nous voulons apprécier à sa valeur un génie qui diffère du nôtre à tant d'égards.

L'Allemagne proprement dite resta jusqu'au milieu du quinzième siècle presque entièrement en dehors du mouvement réaliste qui entraînait la Flandre. L'école de Cologne, en particulier, persistait dans les traditions idéalistes et mystiques des maîtres anciens. Cependant entre 1420 et 1460 on remarque une sorte d'hésitation et de lutte entre les deux tendances opposées. Les figures, qui très-généralement se détachent sur des fonds d'or, sont encore maigres et trop longues; les types des personnages secondaires souvent laids et vulgaires; ceux de la Vierge et des saints, très-conventionnels, conservent la noblesse d'expression, l'élévation, le caractère profondément religieux des époques antérieures. Par contre, la technique est plus habile. On distingue un acheminement marqué, sensible vers l'individualisme. Il y a plus de vérité et de vie dans les mouvements et dans les attitudes, plus de liberté et de diversité dans la composition. L'influence des Van Eyck est

encore bien indéterminée, mais elle se fait déjà sentir, et quoique l'auteur du *Dom-Bild*, Stephan Lochner, le peintre le plus célèbre de l'époque, soit encore complétement idéaliste, cependant son chef-d'œuvre semble exécuté à l'huile selon la méthode des peintres flamands, et les draperies présentent ces plis roides et cassés qui caractérisent avec tant de précision l'école de Bruges. Ce maître Stephan est très-peu connu, et des recherches patiemment poursuivies n'ont fourni aucun renseignement sur sa vie. M. Waagen, qui a beaucoup étudié l'école du Rhin, et dont l'opinion a le plus grand poids dans cette matière, lui attribue quelques tableaux de moyenne importance. Quoi qu'il en soit, le triptyque de la cathédrale de Cologne suffit amplement pour faire connaître cet artiste éminent, le Masaccio en même temps que le Fra Angelico de l'école allemande. Destiné à la chapelle de l'Hôtel-de-Ville, ce retable se trouve depuis plusieurs années dans la chapelle de Sainte-Agnès, du dôme de Cologne. Il se compose d'une partie centrale et de volets peints sur les deux côtés. Le tableau principal représente l'Adoration des mages, dont la ville de Cologne se vante, comme on sait de posséder les reliques. Maître Stephan a peint sur l'un des volets *saint Géréon et ses hommes d'armes*; sur l'autre, *sainte Ursule et ses compagnes*, et à l'intérieur, les deux figures de *l'Annonciation*. La tête de la Vierge agenouillée, dans cette dernière composition, se fait remarquer par une beauté de visage, par une distinction dans les traits que l'on rencontre bien rarement dans cette école toute d'expression et de sentiment. Les figures des rois mages

sont, malgré leurs accoutrements lourds et de mauvais goût, pleines de caractère, et le dessin, celui des mains en particulier, est beaucoup moins incorrect qu'à l'ordinaire. Ce tableau forme le point culminant de l'ancienne manière allemande, que le réalisme flamand ne devait pas tarder à profondément modifier.

Cette influence du naturalisme flamand, déjà très-sensible dans le *Dom-bild* de Cologne, s'accuse davantage encore dans une foule de tableaux et de miniatures de la même école et de la même époque. Pendant la seconde moitié du quinzième siècle, elle devient dominante non-seulement à Cologne, mais du haut en bas du Rhin, à Strasbourg aussi bien qu'à Calcar, et chez les deux plus grands peintres allemands de cette période, Martin Schœn, de Colmar, et Frédéric Herlen, de Nordlingen, elle se montre avec une incontestable évidence. Ces peintres de transition, qui avaient fréquenté l'atelier de Roger de Bruges, conservèrent cependant une partie des fortes qualités caractéristiques de leur race : la richesse d'invention, la sévérité du style, un dessin arrêté, roide et dur, mais qui ne manque pas de correction et de caractère, une sorte de beauté mystique dans les têtes. En empruntant aux peintres flamands leurs procédés matériels et leur goût pour la réalité, ils ne leur prirent ni leur touche délicate, ni leur couleur charmante, ni ce parti pris lumineux, si remarquable chez les Van Eyck et chez Memling, ni la grâce des attitudes et la suave et délicate tendresse des expressions qui distinguent cette école. Les peintres allemands sont de rudes artistes qui ne font rien

à demi. Une fois sur cette pente du naturalisme, ils allèrent jusqu'au bout. A l'égard des personnages secondaires de leurs tableaux en particulier, ils poussèrent le système jusqu'à ses dernières limites et ne reculèrent pas devant les images grotesques et hideuses. Martin Schœn naquit probablement à Augsbourg vers 1440. Il paraît certain qu'après avoir suivi les leçons de Roger Van der Veyden à Bruxelles, il alla s'établir à Colmar. Il jouissait, semble-t-il, d'une certaine aisance, et il résulte de documents précis qu'il possédait plusieurs maisons dans cette ville. Ses tableaux ne valent pas ses gravures, et ils sont d'une excessive rareté. M. Waagen n'en cite que six ou sept que l'on puisse regarder comme authentiques, et les deux plus remarquables, et aussi les plus connus, seraient la Vierge, de grandeur naturelle et entourée de roses, de l'église Saint-Martin, à Colmar, et un charmant ouvrage, *la Mort de la Vierge*, provenant de la galerie du roi de Hollande, que l'on a pu voir pendant des années à Paris chez M. Beaucousin, et qui a passé au musée de Londres avec la collection de cet amateur distingué. Mais ce sont ses gravures qui ont donné à Martin Schœn une juste célébrité. Il en a fait un grand nombre, et Bartsch ne compte pas moins de quatre-vingt-dix compositions de sa main. Parmi les plus connues et les meilleures, nous citerons *le Portement de la Croix, la Mort de la Vierge, l'Annonciation, la Fuite en Egypte, les Cinq Vierges folles et les Cinq Vierges sages, la Tentation de saint Antoine,* et, dans les sujets de fantaisie, *le Conducteur d'ânes*. Ces gravures furent de bonne heure très-recherchées. On les connaissait

en Italie, et nous savons par Vasari que Michel-Ange tout enfant fit une copie peinte de *la Tentation de saint Antoine*. Je ne m'étendrai pas sur des ouvrages qui sont dans toutes les mains. Ils dénotent une grande fécondité d'imagination, des qualités de composition et de dessin très-remarquables. Quant à Frédéric Herlen, qui exerça, d'après M. Waagen, une très-grande influence sur l'école de Souabe, et qui introduisit le naturalisme flamand dans la haute Allemagne, nous devons avouer que nous ne connaissons aucun de ses ouvrages, et nous ne le nommons que parce qu'il est regardé comme le chef des écoles d'Ulm et d'Augsbourg. Or, nous trouvons dans la première deux artistes distingués, Hans Schülein et Bartholomé Zeitblom, le plus allemand des peintres, dit M. Waagen; et dans la seconde, plusieurs générations de cette famille Holbein, dont le dernier représentant devait être le célèbre peintre de Bâle. Mentionnons encore, comme florissant à la même époque et tout près de là, l'école de Nuremberg, qui eut pour chef Wohlgemuth, artiste inégal et capricieux, et qui n'aurait pas la réputation dont il jouit s'il n'avait eu la fortune d'avoir Albert Dürer pour élève.

Avec Albert Dürer et Hans Holbein, l'école allemande sort des tâtonnements. Elle est désormais maîtresse d'elle-même, et ces deux peintres éminents ont montré avec éclat ce que la race germanique pouvait produire dans le domaine des beaux-arts. Holbein, il est vrai, par son admirable couleur, se rapproche beaucoup des Flamands; mais Albert Dürer, par ses défauts aussi bien que par ses qua-

lités, est tout entier de son pays, et il est impossible de représenter plus exactement qu'il ne l'a fait le génie vigoureux et rude, idéaliste et cependant très-positif de l'Allemagne au moment de la Réforme. Quoique son talent présente de graves lacunes, on doit mettre au rang des grands artistes un homme qui, doué des facultés les plus distinguées, emploie autant de persévérance, de conscience et de savoir pour exprimer des idées toujours intéressantes et élevées.

Grâce aux propres récits d'Albert Dürer et à ceux de ses contemporains, nous possédons des détails assez circonstanciés sur la vie de l'illustre peintre. Il naquit à Nuremberg en 1471 et passa ses premières années chez son père, qui était orfévre et ne subvenait qu'avec peine à l'entretien et à l'éducation de ses dix-huit enfants. Il entra en 1486 chez Michel Wohlgemuth, et en 1489 il partit pour faire un voyage qui dura quatre ans. Au retour de ce voyage, sur lequel on n'a point de renseignements, son père lui fit épouser une femme avare et méchante, Agnès Frey, qui remplit sa vie d'amertume et de chagrin.

C'est pendant un voyage qu'il fit à Venise, en 1506, qu'il se lia avec Jean Belin. Il réussit peu dans cette ville, où il contracta même une dette assez forte, et il écrit lui-même : « Quoique j'aie travaillé de mes mains et rudement, je n'ai pas eu la chance de gagner beaucoup. » Il ne possédait, dit-il encore, « qu'un mobilier passable, de bons vêtements, un atelier bien fourni, une garniture de lit, quelques coffres ou bahuts et pour plus de 100 florins du Rhin de bonnes couleurs. » Cependant il avait eu des

succès et des encouragements de plus d'une espèce, et nous savons même que la seigneurie de Venise lui offrit une somme annuelle de 200 ducats s'il voulait se fixer en Italie; mais l'amour de la patrie l'emporta.

Il était très-apprécié et protégé par l'empereur Maximilien qui lui avait alloué une pension de 100 florins. Cependant ses affaires continuaient à être peu brillantes, et il dut faire, en 1520 et 1521, un voyage dans les Pays-Bas, dont nous possédons la relation, pour y vendre ses gravures. Là, du moins, dit M. Waagen, à qui j'emprunte la plupart de ces détails, il eut la satisfaction de voir qu'il n'était pas méconnu. Les artistes d'Anvers, de Gand, de Bruxelles, le fêtèrent à l'envi; mais le but principal de son voyage n'en fut pas moins manqué, à ce point que pour retourner chez lui il se vit encore forcé d'emprunter 100 florins. Dans les sept dernières années de sa vie cependant, la vente de ses planches paraît lui avoir rapporté davantage, car sa succession s'éleva à 6,000 florins environ, lorsqu'il mourut après une longue consomption le 6 avril 1528. Au témoignage de Pirkheimer, son meilleur ami, cette fin pour ainsi dire prématurée (il avait cinquante-huit ans) « fut causée surtout par la méchanceté de sa femme, qui le contraignait à travailler nuit et jour sans relâche, le querellant du matin au soir, et qui ne lui avait jamais procuré un moment de bonheur[1]. »

C'est donc au milieu d'une vie agitée et troublée que Dürer poursuivit avec un calme, une sérénité

1. Weagen, *Manuel,* etc. II, 5-13.

qui se réfléchissent dans ses œuvres, une carrière des plus remplies et des plus dignes. Les récits de ses contemporains et surtout la relation qu'il a laissée de son voyage en Belgique, nous le montrent comme un homme des plus distingués, droit, simple, modeste, instruit, enjoué par moments, et très-observateur. Il recherchait la société des hommes de mérite. On connaît les relations d'amitié qui s'établirent entre lui et Raphaël et les bons procédés que les deux illustres peintres ne cessèrent d'avoir l'un pour l'autre. Dürer, qui avait vu soit à Venise chez Jean Belin, soit à Bologne (quelques auteurs pensent qu'il poussa jusque-là), chez le Francia, des œuvres de Raphaël, s'en était tellement enthousiasmé, qu'il envoya à l'Urbinate des dessins et son propre portrait peint à l'aquarelle sur une toile si fine, que l'on voyait le jour au travers. Cette peinture avait une particularité que Raphaël admira fort, dit-on : les lumières, au lieu d'être peintes, étaient réservées sur la toile. Raphaël n'avait pas voulu rester en arrière, et on connaît le beau dessin à la sanguine de la collection Albertine, à Vienne, qui porte une inscription du peintre allemand constatant que Raphaël lui a envoyé ces deux figures « pour lui montrer un ouvrage de sa main. » Ajoutons que si l'on en juge par son portrait, qu'il peignit plusieurs fois, et dont les galeries de Madrid et de Munich possèdent les plus beaux exemplaires, Albert Dürer avait un visage régulier et agréable qui dénote beaucoup de douceur en même temps que de fermeté, et qui confirme les renseignements que nous avons d'ailleurs sur son caractère et sur sa belle et riche nature. C'était une

âme forte et égale. Les tracas domestiques, les difficultés matérielles, les vicissitudes de toute sorte qui ne cessèrent d'entraver sa courte vie ne purent rien sur un esprit dont l'activité égalait l'élévation et l'étendue. Il ne se confina pas dans son art. Il avait composé quatre livres *des Proportions humaines*, que son ami Pirkheimer publia après sa mort. Il avait écrit un traité des fortifications. Il était d'une adresse extrême et habile dans tous les arts du dessin. On possède de lui de belles sculptures sur pierre et sur bois. Il peignait non-seulement à l'huile, mais à la détrempe, à la gouache, à l'aquarelle. Il a gravé sur bois, sur cuivre, sur fer, sur étain. Ses dessins au fusain, à la plume, à la pierre d'argent sont d'une largeur et d'une finesse admirables. Il est de la race des *universels*; ses facultés étendues et diverses font penser à Léonard de Vinci, et il ne lui a peut-être manqué qu'un rayon de soleil pour prendre rang parmi les plus grands artistes de la Renaissance. Mais ce rayon lui a manqué. L'histoire montre un grand nombre de ces hommes puissants auxquels il aurait suffi de vivre dans un temps plus favorable, dans un climat et dans un milieu plus propices, d'avoir dans les veines quelques gouttes de plus de sang divin pour épanouir un génie qui, faute de ces conditions heureuses, ne s'est qu'incomplétement développé. Dürer appartenait à une nation douée des plus rares facultés, mais qui n'a qu'à un faible degré cette qualité suprême qui est pour l'artiste ce que la vertu est pour l'homme ordinaire, le sentiment de la beauté. Albert Dürer est, je le répète, Allemand jusqu'au bout des ongles, Son talent est un produit

naturel du terroir. Et s'il nous est impossible d'avoir pour lui ce culte enthousiaste que lui ont voué ses compatriotes, souvenons-nous que Raphaël l'a admiré, et ne soyons pas plus dédaigneux que le peintre divin.

Aussi bien si ses défauts sont évidents, ses qualités sont de premier ordre. Ce n'est pas seulement dans ses tableaux qu'il faut le voir, si on veut l'apprécier avec équité, car son exécution est à la fois tendue et mesquine : le peintre se ressent trop des habitudes du graveur. Ses types de visage sont ordinairement assez vulgaires; ses nus sont très-laids. Il ne sait pas disposer ses compositions par masses grandes et simples. Il les remplit d'une foule de détails traités avec la plus rare habileté, qui sont non-seulement trop nombreux, mais quelquefois d'une incroyable puérilité. Dans quelques-uns de ses ouvrages importants, les personnages principaux disparaissent à la lettre au milieu des animaux et des plantes. Son coloris, peu harmonieux, a l'éclat, la transparence et la crudité de la peinture sur verre; son dessin savant est à l'ordinaire sec et anguleux. Mais cela dit, prenons-le dans ceux de ses très-rares tableaux qui donnent une idée véritable de son talent, dans son *Adoration de la Trinité*, du musée de Vienne, par exemple, ou dans ses admirables *Apôtres* de la Pinacothèque de Munich, et nous serons frappés de la fécondité et de l'ampleur de son imagination, de l'abondance et du caractère pittoresque de ses inventions, de sa manière magistrale, du style large, élevé de quelques-unes de ses figures, de la force et de la précision des pantomimes, de la jus-

tesse des expressions candides ou pathétiques. Que l'on se souvienne, dans ses gravures, de ces belles et poétiques figures qui, en tenant des couronnes, conduisent les chevaux dans le triomphe de l'empereur Maximilien; de cette femme assise au milieu des attributs des sciences et des arts, abîmée dans ses pensées, que l'on nomme *la Mèlancolie*, et qui paraît être plutôt la personnification de *l'Étude*, de ces admirables suites de *la Passion*, où éclatent la puissance et l'incroyable fécondité de son imagination; de ce chevalier de la mort, enfin, si effrayant dans son immobilité, et l'on pourra se faire une idée exacte de l'un des artistes les plus originaux, les plus étranges et les plus attachants de l'époque moderne.

Holbein, moins grand que Dürer par l'imagination et par la pensée, posséda au degré le plus élevé les qualités d'exécution qui manquaient au peintre de Nuremberg. Il naquit à Augsbourg probablement en 1495. On ne connaît aucun détail sur sa vie jusqu'en 1516. C'est vers cette époque qu'il se rendit à Bâle, où il resta jusqu'en 1526. Dès ses premiers ouvrages, il se montra d'une habileté consommée. Son *Saint-Sébastien*, du musée d'Augsbourg, fut exécuté en 1515, lorsqu'il avait à peine vingt ans, et ce tableau dénote un peintre déjà complétement maître de son art. En 1517, il décorait d'une foule de sujets la maison du bailli de Hartenstein, à Lucerne. Ces peintures ont été détruites; mais, d'après les contemporains, elles montraient déjà la rare fécondité d'imagination du jeune artiste. Trois ou quatre ans plus tard, il exécutait les grandes fresques de l'Hôtel-

de-Ville de Bâle, dont on ne possède que quelques fragments conservés au Musée de cette ville. On rapporte également à cette époque *la Sainte Cène* du même Musée, qui présente dans l'arrangement et dans l'exécution quelques analogies avec la célèbre peinture de Léonard de Vinci à Sainte-Marie-des-Grâces, et qui permet de supposer, avec M. Waagen, qu'Holbein avait peut-être fait une rapide excursion dans la haute Italie. C'est en 1523 qu'il exécuta le magnifique portrait d'Érasme[1], qui se trouve dans la collection de lord Radnor, et l'on pense que c'est ce portrait envoyé à Thomas Morus qui valut à l'artiste la protection du grand chancelier d'Angleterre. Enfin c'est avant de quitter Bâle qu'il peignit l'un de ses tableaux les plus connus et les plus admirables, *la Vierge avec l'Enfant,* dite du bourgmestre Meyer, dont on possède deux exemplaires, l'un au musée de Dresde, l'autre dans la collection de la princesse de Hesse-Darmstadt.

Holbein, présenté à Henri VIII et patronné par Thomas Morus en Angleterre, obtint un grand succès. Le roi en particulier, le prit en amitié, le logea dans son palais, lui donna une pension de 30 livres, sans compter le prix de ses tableaux. On raconte qu'il dit un jour à ses courtisans : « Avec des villageois je puis faire des grands seigneurs, mais avec dix d'entre vous je ne peux pas faire un Holbein. » Aussi ne se lassait-il pas de faire retracer ses traits, ainsi que ceux de ses royales épouses, par le grand artiste,

1. *Voir* aussi celui du Louvre, qui est également un chef-d'œuvre.

et l'exemple du roi fut suivi par la cour, par la noblesse, par les membres principaux des grandes corporations. Malgré la faveur dont il jouissait, l'illustre peintre ne s'enrichissait pas. Il revint deux ou trois fois à Bâle, puis retournait en Angleterre, où ses travaux étaient mieux rétribués. C'est pendant un de ces séjours qu'il fit, à la requête des marchands allemands établis à Londres, deux grandes compositions : *le Triomphe de la Richesse* et *le Triomphe de la Pauvreté,* qui montrent mieux qu'aucun autre de ses ouvrages la richesse de son imagination fantasque et ironique[1]. Quant à la célèbre *Danse des Morts,* où déborde une verve intarissable et féroce, il ne paraît pas qu'elle ait jamais été peinte. On croit que, de même qu'une foule d'autres compositions de l'auteur, elle fut gravée d'après ses dessins. La première édition, formée de 41 planches, fut publiée à Lyon, ainsi que la seconde, augmentée de 12 planches. Cette dernière est datée de 1547.

Holbein est de la famille des grands peintres. Il possède à un haut degré les facultés particulières à la race germanique : l'imagination avec une nuance de fantaisie et d'imprévu, et un esprit très-positif et très-pratique. Il exécute ses inventions pleines d'audace et de liberté dans les données du naturalisme le plus précis. Personne n'a copié plus littéralement que lui le modèle, la réalité. Mais sa facture, d'une exactitude et d'une certitude inouïes, est en même

1. Les dessins de ces deux ouvrages se trouvent, à ce que nous apprend M. Waagen, au British Museum. Les tableaux ont disparu.

temps d'une ampleur admirable. Il a résolu le problème en apparence insoluble de ne retrancher aucun détail, d'accepter tout ce que donne la nature, d'être fidèle jusqu'à la minutie, tout en restant large et magistral. Sa manière est celle des anciens maîtres : des ombres très-claires, des oppositions presque nulles ; jamais de sacrifices, la pleine lumière partout, et à force de justesse il obtient cependant le modelé le plus ferme et le plus puissant. Notre Clouet suivait une méthode identique. C'est Léonard de Vinci qui a osé le premier ces ombres vigoureuses, ces oppositions hardies, ces partis pris très-accusés au moyen desquels il a pu donner à sa peinture ce relief extraordinaire qui ne nous surprend plus maintenant, mais qui remplissait ses contemporains d'admiration et d'étonnement. Comme peintres de portraits, Hans Holbein est l'égal des plus grands artistes. Sur ce terrain on peut dire que nul ne l'a surpassé, et sa renommée a absorbé celle d'un grand nombre d'élèves et d'imitateurs, parmi lesquels se trouvent des hommes d'un talent très-distingué. Il a su mettre dans ses représentations du visage humain une étonnante vérité intellectuelle et morale. Il est observateur perspicace et profond autant que peintre consommé. Sa couleur est admirable, et sous ce rapport il soutient la comparaison avec les Vénitiens et les Flamands les plus justement célèbres. En résumé, s'il a moins de force, d'élévation de pensée, de style qu'Albert Dürer, il a plus d'éclat et de goût, plus de sentiment, un accent plus pathétique, plus d'émotion et de passion. Il possède surtout des qualités pittoresques qui le placent non-seulement au-

dessus du grand peintre de Nuremberg, mais aussi de tous les artistes que l'Allemagne a jamais produits.

C'est lui qui a donné au naturalisme allemand sa forme la plus délicate et la plus sympathique. Je prise certes très-haut le mérite de Lucas Cranach, mais je ne crois pas qu'il soit possible de le comparer au peintre d'Augsbourg. Après Holbein, l'art germanique ne cessa de décliner. L'Italie lui fut fatale, et ce n'est qu'au XVIIe siècle et en Flandre qu'il reprit, en se transformant, une nouvelle vigueur. Je ne suivrai pas M. Waagen sur ce terrain. La seconde partie de son ouvrage renferme les renseignements les plus nombreux et les plus précis; mais ce sont là des sujets généralement connus et sur lesquels on est parfaitement d'accord.

Janvier 1865.

VELASQUEZ

Un peintre distingué, plein de zèle pour son art, M. Colin, a exposé pendant deux mois, dans les salles de la Société nationale des Beaux-Arts du boulevard des Italiens, un grand nombre d'esquisses d'après les maîtres qui ont vivement intéressé les artistes et les amateurs. Ces petites copies sont des œuvres modestes, mais elles sont exécutées avec une conscience et une justesse qui leur donnent une valeur particulière. Elles ont ravivé en moi bien des souvenirs déjà obscurcis, des impressions qui allaient s'effaçant, et je ne suis certainement pas le seul qui ait trouvé du plaisir et du profit à parcourir avec un guide fidèle cet abrégé des principales galeries de l'Europe.

Bien copier n'est pas chose facile, et le savoir ne suffit pas pour reproduire d'une manière complétement satisfaisante l'œuvre d'un maître. Il faut, pour réussir dans cette tâche ingrate, une dose d'abnégation, d'oubli de soi, de bonhomie, une modestie surtout, qui ne se rencontrent pas fréquemment unies avec le talent. Le copiste doit se pénétrer de

son modèle, se défendre de toute velléité d'interprétation, se confondre, s'identifier avec son auteur, entrer dans son sentiment, imiter sa manière, respecter dans ses moindres détails le caractère de son œuvre. L'exécution d'une copie traitée en esquisse présente des difficultés d'un autre genre, et que l'on ne peut surmonter que grâce à des facultés très-spéciales. Il faut beaucoup d'intelligence, de sagacité, de pénétration pour extraire d'une œuvre, sans l'amoindrir et la dénaturer, ce qui en fait l'intérêt principal, pour discerner, pour dégager et faire saillir le trait important, caractéristique, pour produire, au moyen d'une exécution sommaire, une image incomplète, et qui soit cependant fidèle et vraie. C'est de ce genre de l'esquisse peinte que M. Colin s'est fait une sorte de spécialité. Il sait résumer les tableaux les plus importants et conserver dans ses petites réductions le caractère propre du peintre dont il reproduit l'ouvrage.

M. Colin ne s'est pas borné à un maître ou à une école. Il a abondamment moissonné dans la plupart des grands musées et dans les collections particulières. Il aime ce qui est beau, sans parti pris ni système, et il a copié avec le même zèle Michel-Ange et Titien, Raphaël et Paul Véronèse. J'ai remarqué parmi les esquisses qu'il a exposées la belle *Conception* de Murillo, du musée de Madrid ; les deux hémicycles qui portent le nom de *Miracle du gentilhomme romain*, du même maître; une partie du plafond de la chapelle sixtine de Michel-Ange; la *Madone de Saint-Sixte*, du musée de Dresde, de Raphaël; la *Danaë;* le *Philippe II et sa mai-*

tresse, du musée de Madrid, et le *Noli me tangere*, de la galerie nationale de Londres, du Titien ; *le Christ au tombeau*, de Rembrandt, à la pinacothèque de Munich ; *la Pietà*, de Daniel Crespi, du musée de Madrid. Je pourrais prolonger beaucoup cette liste ; mais je préfère m'arrêter plus particulièrement à un peintre que nous ne connaissons que très-incomplétement en France, à Velasquez. M. Colin a étudié le plus grand maître de l'école espagnole avec prédilection. Il a copié la plus grande partie de ses portraits et de ses tableaux, et sa collection donnera à ceux qui n'ont pas visité Madrid un avant-goût des œuvres splendides que renferme le musée de cette ville.

Les musées et les collections de l'Europe possèdent sans doute un certain nombre de tableaux de Velasquez qui donnent une haute idée de son talent. Le portrait d'Olivarès à Dresde, celui d'Innocent X au palais Doria sont des ouvrages hors ligne. On trouve également à Londres, à Vienne, à Munich des échantillons du talent de cet artiste. Paris en possède aussi quelques-uns : Au Louvre, trois ouvrages, parmi lesquels un seul, le portrait de la petite infante Marguerite-Thérèse, doit être compté comme de premier ordre; chez M. Lacaze, le portrait d'une infante, de la collection Viardot; chez M. Pourtalès, un guerrier en armure vu en raccourci, et dans lequel l'auteur a accumulé toutes les étrangetés et les difficultés; chez M. Haro, l'esquisse de *la Reddition de Bréda* ; chez M. de Morny enfin, deux très-belles répétitions de l'infante Marie-Thérèse d'Autriche, que le savant et l'infatigable M. Mündler a rappor-

tées d'Italie, ainsi que le Philippe IV du Louvre. Cependant toutes les personnes qui ont visité Madrid s'accordent à dire que ce n'est que lorsqu'on a vu l'imposant ensemble des soixante-trois ouvrages de Velasquez conservés dans le musée de cette ville qu'on peut se faire une juste idée du génie de ce maître. C'est là qu'il règne, c'est là qu'il faut l'étudier pour se convaincre qu'il dépasse de beaucoup des émules qu'on lui a comparés et qu'on a même souvent, et très-mal à propos, placés au-dessus de lui.

Velasquez naquit à Séville tout à la fin du quinzième siècle, au printemps de 1599. Il était par conséquent à peine plus jeune que Zurbaran, de quelques années seulement, plus âgé que Murillo, dont il dirigea les études à Madrid, et il est intéressant de remarquer la diversité de talent des trois plus grands peintres de l'école andalouse qui furent presque contemporains. La manière franche, naturelle, de Velazquez est à une aussi grande distance de l'austérité constante et tendue de l'un que de la grâce efféminée de l'autre, et ses premiers ouvrages nous le montre tel à peu près que nous le verrons jusqu'à la fin de sa carrière. Il avait d'abord été placé chez l'un des maîtres les plus sévères de cette école, chez Herrera le vieux. Il le quitta pour entrer dans l'atelier de Pacheco, dessinateur habile dont il épousa la fille. En 1622, il se rendit à Madrid, où il copia plusieurs des chefs-d'œuvre des écoles italiennes qui se trouvaient alors à l'Escurial. Il fit la connaissance du duc d'Olivarès, qui s'intéressa vivement à lui et le présenta en 1623 à Philippe IV. Il plut au roi, qui l'attacha à sa personne et le nomma

son peintre ordinaire, huissier de sa chambre, et, beaucoup plus tard, après son retour du second voyage qu'il fit en Italie en 1648, maréchal des logis de sa maison. Il ne fit, semble-t-il, autre chose que des portraits et peut-être quelques petits tableaux de genre et des natures mortes jusqu'en 1626. A cette époque, Rubens vint à Madrid, vit ses portraits, conçut la plus haute idée de son talent, et lui conseilla de visiter l'Italie, d'étudier sur place les chefs-d'œuvre de Venise et de Rome, et d'entreprendre lui-même des tableaux importants. Velasquez resta deux ans en Italie. Il séjourna particulièrement à Rome, où il copia, entre autres choses, le *Jugement dernier*, de Michel-Ange, ainsi que l'*École d'Athènes* et *le Parnasse* de Raphaël. Il poussa jusqu'à Naples, où il fit la connaissance de son compatriote Ribera, qui était alors au comble de la gloire et de la fortune. Ces circonstances ne sont pas inutiles à connaître. La manière si franche et si simple de Velasquez trompe au premier moment. Il n'est pas aussi naïf que l'on pourrait d'abord le penser. Il avait beaucoup vu, beaucoup comparé; il savait beaucoup. Les études très-sérieuses qu'il fit en Italie n'entamèrent point son originalité; elles donnèrent à son talent, déjà formé, plus d'ampleur et de sûreté, et lui permirent d'entreprendre ces grandes compositions du Musée de Madrid qui ajoutent beaucoup à sa gloire. Une ou deux fois il eut quelques velléités d'imitation. Je ne puis, pour ma part, méconnaître l'influence très-directe de Ribera dans le tableau des *Buveurs* et dans *l'Adoration des Mages*. Mais il ne s'arrêta pas longtemps à la manière de Ribera, et revint aussitôt,

et pour ne plus l'abandonner, à la peinture large, souple et harmonieuse qui le caractérise, et dans laquelle il n'a guère de rivaux.

Velazquez, sans se soucier de leur dignité, a traité les genres les plus différents. Il a peint d'admirables natures mortes, des sujets familiers, des animaux, des paysages, des scènes empruntées à l'histoire sainte et à la mythologie. Mais il est portraitiste avant tout, et ses tableaux les plus importants ne sont eux-mêmes que des réunions de personnages réels groupés avec plus ou moins d'art. L'imagination ne joue qu'un rôle très-secondaire dans ses grandes compositions. Il reste toujours le reproducteur fidèle de la nature. Il prend le modèle ou les scènes qu'il doit représenter tels qu'ils s'offrent à ses yeux. Il invente aussi peu que possible. C'est dans sa sincérité, ainsi que dans sa charmante et harmonieuse couleur, dans sa science de peintre plutôt que dans sa puissance créatrice qu'il faut chercher les motifs qui nous le font tant admirer.

Velasquez a peint un nombre très-considérable de portraits. Il a fait de nombreuses répétitions de quelques-uns des plus importants d'entre eux, du duc d'Olivarès, son protecteur, du roi Philippe IV, des infantes, de l'infant don Balthazar Carlos. Il a représenté la plupart des illustrations de la cour d'Espagne, sans excepter les deux horribles nains Nicolas Pertusano et Maria Barbola, qui étaient des célébrités dans leur genre. Cette forme du portrait lui était si sympathique et si naturelle, qu'il l'a donnée à des personnages qu'il n'avait pu connaître : à Barberousse, à l'Alcade Ronquillo, au marquis de Pescaire,

même à Ménippe et à Esope. M. Colin a copié les plus célèbres de ces portraits, et dans ses petites esquisses il a su conserver le caractère particulier, individuel, que Velazquez ne manque jamais de donner à ses modèles. Quelques-uns de ses portraits sont des œuvres complètes, de véritables tableaux. Le duc d'Olivarès est représenté à cheval, revêtu d'une armure damasquinée sur laquelle passe une écharpe rouge lie de vin. Il tient le bâton de maréchal. Il y a dans sa pose, dans toute sa personne une aisance, une noblesse, un grand air, une énergie sans emphase, une grandeur qui conviennent au célèbre ministre de Philippe. Quant au roi, également à cheval, le peintre lui donne l'élégance, la distinction de race, la hauteur, l'insouciance. La figure resplendit sur un fond gai et charmant de paysage. L'infant Balthazar est en pied, il tient une arquebuse des deux mains. Il est vêtu de brun et se détache hardiment sur des terrains et un ciel gris. Un grand chien est assis dans le coin du tableau. C'est là une composition achevée, et l'une des plus heureuses que Velasquez ait imaginées. Dans le portrait de la mère de Velasquez, le maintien est austère, la physionomie d'une expression saisissante. C'est plus que la simple ressemblance matérielle, et l'artiste est rarement arrivé à cette force de sentiment et d'émotion.

Je craindrais de fatiguer en poursuivant cette étude. La plus grande portion de la beauté des œuvres de ces peintres, qui sont avant tout coloristes et naturalistes, réside précisément dans ce charme qui attire et retient les regards, qui ne saurait se

définir en paroles, et qui s'évapore dès qu'on le veut saisir. Les personnages de Velasquez n'ont rien d'extraordinaire ni qui porte à la description. Ils ne ressemblent à aucun degré à ces merveilleuses créations du génie grec ou italien, à ces grands types de beauté humaine qui éveillent en nous, aussitôt qu'on les nomme, des idées parfaitement définies, des souvenirs distincts, des impressions précises dont on peut parler en étant sûr d'être compris de tous. Un portrait est l'image d'un être particulier, individuel qui n'a d'existence qu'autant qu'on l'a sous les yeux. Velasquez a représenté, non point des figures sorties tout d'une pièce d'une imagination créatrice, mais des personnages qui vivaient au milieu du dix-septième siècle à la cour du roi d'Espagne. Il leur a donné leurs costumes, leurs armures, leurs physionomies, leurs poses habituelles, leurs gestes et pour ainsi dire l'accent et la parole. Il avait pour modèles des courtisans élégants, hautains. Il a insisté sur ces traits caractéristiques, et il leur a prêté cette noblesse, cette dignité, cet air de grand seigneur, cette distinction suprême de l'homme de cour qui se trouvent à un si haut degré dans ses portraits, et par ce côté au moins il est idéaliste.

Velasquez n'a traité qu'un très-petit nombre de sujets religieux, et, en général, il a peu réussi dans un genre où l'élévation du style, le sentiment de la beauté plastique et l'intelligence des affections les plus sérieuses de l'âme sont de rigueur. Il est impossible de mettre *le Martyre de saint Étienne*, *l'Adoration des Mages*, *le Couronnement de la Vierge* au nombre de ses bons tableaux. *Le Christ en croix*

cependant fait exception. L'effet de ce tableau est dramatique et puissant : il laisse une impression profonde. Velasquez semble avoir peint cette pathétique figure sous l'empire d'une émotion véritable. Mais il n'en est pas moins vrai qu'en thèse générale, il ne représente avec un succès complet que les figures ou les scènes qu'il a vues. C'est un copiste intelligent et fidèle plutôt qu'un interprète de la nature. Il n'a pas été plus heureux dans les sujets mythologiques que dans les sujets religieux. Le *Mercure et Argus* présente quelques parties exécutées de main de maître, mais les types sont sans beauté, le modelé est commun, l'ensemble ne rappelle pas à l'esprit la scène que le peintre a l'intention d'exprimer. Ce n'est ni grec ni espagnol, et en traitant ce sujet Velasquez s'est évidemment engagé dans une voie qui n'était pas la sienne.

Je n'apprécie pas davantage l'un de ses ouvrages les plus importants et les plus admirés, *les Forges de Vulcain*. Rien n'est moins antique et moins mythologique que ce tableau. Ces personnages ne me représentent ni Apollon, ni Vulcain, ni les cyclopes. Ce ne sont pas non plus de simples forgerons espagnols. C'est une collection de modèles assez mal choisis, assez mal groupés, une composition mal conçue, que la belle exécution de certains morceaux ne saurait me faire accepter. Ce n'est ni de l'histoire ni du genre. La couleur elle-même est moins heureuse que de coutume : elle est triste. Velasquez savait admirablement se servir des ressources que lui fournissait la réalité ; mais il fallait qu'elles se présentassent d'elles-mêmes : il ne les inventait

pas. Ici les étoffes, les costumes, tous ces détails, ces accessoires dont il use si habilement lui manquent à la fois, et il n'a tiré d'un sujet cependant favorable à l'art qu'une œuvre qui parle peu à l'esprit et aux yeux.

Mais s'il est inférieur à lui-même dans les sujets empruntés à l'histoire sainte et à la mythologie, avec quel éclat il se relève lorsqu'il traite, même dans les plus grandes dimensions, les scènes contemporaines qu'il avait vues et qu'il reproduisait avec une inimitable sincérité, avec une fidélité parfaite : *les Buveurs*, *les Fileuses*, *la Reddition de Bréda*, *les Filles d'honneur!* C'est dans ces quatre tableaux que le talent de Velasquez apparaît dans toute sa plénitude et sa grandeur.

Le tableau des *Buveurs* appartient, à ce que je pense, à la jeunesse de l'auteur. Velasquez n'a jamais rien fait de plus solide, de plus achevé. Mais il n'avait pas encore trouvé, lorsqu'il exécuta cette composition, la couleur légère, argentée, charmante, vraiment exquise, dont seul il a le secret. Il était encore sous l'influence de ses maîtres. Il avait, selon toute probabilité, fait déjà son premier voyage d'Italie. A Naples, il avait rencontré Ribera, et lui avait emprunté, pour cette fois seulement, ces colorations énergiques jusqu'à la violence que l'Espagnolet adopta lorsqu'il eut renoncé à imiter le Corrége. Le sujet du tableau n'a que peu d'intérêt; c'est dans l'exécution puissante et serrée qu'est son mérite. Un jeune homme nu, d'un type assez commun, gros et bouffi, vraisemblablement le président d'une société bachique, reçoit un novice qu'il cou-

ronne d'un rameau de vigne. Des buveurs plus ou moins ivres, drapés dans leurs manteaux couleur amadou, regardent cette scène en riant. Je ne crois pas qu'il soit possible de pousser plus loin l'illusion de la réalité, de donner plus de variété et un caractère plus individuel à chacun de ces ivrognes ramassés dans quelque cabaret de Madrid. La nature du sujet n'y fait rien ; ce tableau est un chef-d'œuvre, et d'ailleurs c'est ici le cas de le remarquer, Velasquez ne recule ni devant la laideur, ni même devant la difformité ; mais il n'est jamais vulgaire.

Le sujet de la vaste composition connue sous le nom des *Fileuses* doit avoir été fourni à Velasquez, comme le précédent, par une scène qui se sera passée sous ses yeux. Ce tableau représente une fabrique de tapis. Il est très-probable que le peintre, accompagnant les belles dames que l'on voit au fond de l'appartement examiner les étoffes, aura été frappé de cet ensemble harmonieux, qu'il en aura fait sur place un croquis, origine de cette importante peinture. La composition est loin d'être parfaite. Les quatre ouvrières cardeuses et fileuses qui occupent le premier plan s'équilibrent mal ; mais quelle vie, quel naturel dans ces figures et quelle science de perspective ! quelle exécution facile et magistrale ! A l'égard de la couleur cependant, ce tableau est une exception dans l'œuvre de Velasquez. Au lieu de se tenir dans la gamme grise et sobre qui lui est habituelle, il a employé des colorations vives qui ne lui ont, me semble-t-il, qu'imparfaitement réussi.

La Reddition de Bréda, que l'on nomme plus ordinairement *la Bataille des lances*, est le plus connu

des tableaux de Velasquez, et il mérite sa réputation. L'auteur est là sur son terrain. *La Reddition de Bréda* n'est en effet qu'une suite de portraits admirablement exécutés et mis en scène. Spinola, entouré de son état-major espagnol, reçoit des mains du gouverneur flamand les clefs de la ville. Il a mis pied à terre pour faire honneur au vaincu. Il l'accueille avec une affabilité pleine de noblesse ; il pose avec une familiarité bienveillante la main sur son épaule. Il semble qu'on l'entend lui dire : « Vous vous êtes vaillamment défendu. » Cette figure du marquis Spinola est de la plus exquise distinction. Le contraste entre les graves et maigres Espagnols, et les Flamands blonds, gras et colorés, est indiqué sans exagération et dans la bonne mesure. Les deux groupes qui forment, pour ainsi dire, les ailes du tableau, se balancent parfaitement. Le sujet est bien assis. Le fond du paysage et le ciel sont de la plus grande beauté et dignes de compléter cet admirable ouvrage.

Le tableau qu'on appelle *les Filles d'honneur* représente l'atelier de Velasquez. Le peintre est occupé à faire le portrait de l'infante Marguerite-Marie d'Autriche, à qui une dame d'honneur à genoux présente à boire. A droite sont les deux nains historiques, qui taquinent un gros chien sans parvenir à lui faire perdre sa gravité. Velasquez est à gauche, debout à son chevalet. On aperçoit dans une glace le roi et la reine, cachés derrière le peintre. Au fond de l'appartement, une porte ouverte sur un jardin laisse entrer un large rayon de soleil. Je ne veux pas insister sur ce tour de force de la lumière vive du

dehors qui vient se mêler à la lumière froide et diffuse de l'appartement, dans laquelle baignent les personnages. C'est là une de ces difficultés vaincues qui intéressent surtout les gens du métier. Ce qui me charme le plus dans ce tableau, c'est l'exquise harmonie de l'ensemble; c'est cet effet qui va jusqu'à l'illusion la plus complète et jusqu'au trompe-l'œil, et qui n'est dû à aucun moyen violent ni grossier, à aucun effort visible, que le peintre obtient, sans paraître le chercher, par la savante dégradation des tons, par des relations de valeur d'une justesse extrême. Terburg n'a jamais rien fait de plus suave, de plus délicat, de plus argenté. Tout est gris dans ce tableau : le sol et les murs de l'appartement, les vêtements de la plupart des personnages, le chien. Tout se détache cependant, tous les plans s'accusent avec une netteté parfaite ; on pourrait nommer Velasquez le peintre de l'atmosphère!... C'est le comble de la magie, et je comprends que dans son enthousiasme Luca Giordano ait nommé ce chef-d'œuvre « la théologie de la peinture ».

Je comprends... Je ne saurais dire que j'approuve! L'illusion n'est point le dernier mot de l'art. Velasquez ne crée pas; il interprète à peine; il ne transforme guère les types ou les scènes qui s'offrent à son pinceau. Il se borne à les transporter sur sa toile. C'est par sa science de coloriste, par l'habileté avec laquelle il distribue les tons et les valeurs, par la précision de sa touche, par sa distinction, sa sobriété, la sûreté de son goût, par l'intelligence qu'il avait de l'homme de son temps et de son pays, de ses habitudes, de ses gestes, de son caractère, par

la manière dont il a su mettre ses personnages dans leur milieu, dans leur atmosphère, dont il a su leur donner pour ainsi dire un aspect de vérité qu'ils n'ont pas à ce degré dans la nature, qu'il est artiste éminent. Mais ces qualités rares et précieuses ne sont que de second ordre si on les compare à ce don d'imaginer, de créer, à ce sentiment de la beauté qu'ont possédé les grands maîtres, et, quoiqu'il se fasse depuis quelque temps autour du nom de Velasquez un bruit qui ne me paraît point exagéré, il serait regrettable qu'une réaction extrême fît mettre, même l'un des plus délicats et des plus distingués des peintres naturalistes, au premier rang. La place qu'il occupe légitimement est encore assez belle, puisqu'il suit de très-près les coloristes flamands et vénitiens, et que, sous quelques rapports, il les égale et les surpasse même.

Février 1864.

PIERRE PUGET[1]

Je m'étais engagé à rendre compte du livre où Léon Lagrange a longuement et savamment étudié la vie et les ouvrages de Puget. Et la mort prématurée et si regrettable de l'auteur de ce remarquable volume ne me fera pas oublier ma promesse, bien au contraire. Mon travail était commencé lorsque la fatale nouvelle me parvint, et, comme je débutais par quelques critiques, la plume me tomba des mains. Je reprochais à Lagrange d'avoir noyé son récit et les réflexions judicieuses que lui inspire son sujet dans un flot de détails inutiles en abusant des pièces authentiques, minutes de notaires, contrats, testaments, correspondances, qui lui ont servi à asseoir son opinion, mais qui ne doivent être présentées au public qu'a-

1. *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux,* par Léon Lagrange, 1 vol. in-8°, Paris, 1868.

vec une grande discrétion. La peine et l'ennui nous regardent; on ne fait pas passer par la cuisine les gens qu'on invite à dîner. C'est affaire à l'auteur de compulser les registres, de fouiller les archives, de remuer beaucoup de paille pour en tirer un peu de blé; il ne doit présenter au lecteur que les résultats vraiment intéressants, la substance que lui fournissent ses recherches. Une citation bien choisie, une note renvoyant aux sources suffisent d'ordinaire pour donner à ses affirmations la précision, le caractère scientifique que l'on exige aujourd'hui et avec tant de raison de l'historien. Le reste n'est qu'un étalage fastidieux d'érudition qui fatigue et qui finirait bientôt par rebuter tout à fait. Il ne suffit pas qu'un document soit inédit pour mériter qu'on le rapporte. L'interminable correspondance de Puget avec le ministère au sujet de la décoration des galères du roi aurait pu être résumée en deux pages, et quant à l'orthographe grotesque du grand sculpteur et de quelques-uns de ses contemporains, comme elle ne marque nullement un état de la langue, qu'elle indique seulement une absence d'éducation première, qui dans l'espèce ne prouve absolument rien, on aurait pu la corriger ou se borner tout au moins à en donner un échantillon.

Je n'insiste pas sur ces critiques, car malgré ces taches, le livre est plein de mérite, et c'est en m'aidant des savantes recherches de Lagrange que je vais essayer de retracer à grands traits la vie de Puget et d'apprécier ses ouvrages.

La naissance de Puget est, comme celle d'un bon nombre de grands artistes, environnée d'obscurité.

Où et quand est-il né?... Les recherches de Léon Lagrange, pas plus que celles des biographes qui l'ont précédé : De Dieu, le Père Bougerel, Émeric David, Duchesne, Feraud, Rabbe, Henry, MM. Margry et Laurent Pichat, n'ont rien fourni d'absolument concluant. L'auteur du *Milon* signait *Puget Massiliensis*; cependant on n'a rien trouvé dans les registres assez complets des anciennes paroisses de Marseille. Il faut sans doute s'en tenir à la tradition, qui lui donne pour berceau une vallée de la banlieue habitée de toute éternité par des potiers, où se trouvent deux villages appelés Séon. Une fabrique ruinée des environs est désignée, encore aujourd'hui, sous le nom de maison de Puget; la légende ajoute que, tout enfant, il s'amusait à pétrir l'argile et à imiter grossièrement les objets qu'il avait sous les yeux. La date n'est pas mieux connue que le lieu de sa naissance. Dans une lettre écrite par lui-même à Louvois le 20 octobre 1685, il se donnait soixante ans : son acte de décès, daté du 2 décembre 1694, le dit âgé d'environ soixante-dix ans. Enfin le père Bougerel, très-lié avec son petits-fils Paul Puget, dit en propres termes : « Pierre Puget, dont j'écrivis la vie, est né à Marseille le dernier d'octobre 1622 », et c'est à ce dernier renseignement, venant d'un témoin auriculaire, qu'il faut s'arrêter, croyons-nous. Même incertitude à l'égard de sa famille. Dans son testament, Puget se qualifie « noble Pierre Puget, fils de noble Simon Puget ». C'est là très-probablement une vanité de vieillard; des actes nombreux établissent que Simon Puget n'était pas un artiste sculpteur et architecte, comme l'a cru Émeric David, mais un

simple maçon, qui n'eut d'autre ambition que de donner à ses deux fils aînés son état, et qui mit son cadet Pierre, âgé de quatorze ans, en apprentissage chez un maître ouvrier, constructeur de galères, nommé Roman. Je ne m'arrête pas davantage à ces questions d'origine qui me paraissent avoir peu d'intérêt, et je ne voudrais pas tomber dans le travers que j'ai reproché à Lagrange; elles tiennent plus de la légende que de l'histoire. Le consciencieux biographe les a discutées longuement, et les personnes curieuses d'en savoir davantage pourront recourir à son livre.

Nous possédons cependant quelques détails précis sur le commencement de la carrière de Puget. C'est le sculpteur De Dieu, son ami et son hôte, qui nous les a conservés. J'abrége un peu, et je me permets de corriger l'orthographe : « Je commencerai, dit-il, à parler de ce que j'ai pu apprendre de la vie de feu l'illustre Pierre Puget, l'ayant appris de lui-même dans le temps qu'il séjourna à Paris, pour ses affaires, pendant sept ou huit mois que j'eus l'honneur de le loger chez moi avec madame son épouse, qui était une sainte femme; ayant cet avantage de le posséder et d'avoir des conversations ensemble. En particulier, ma curiosité m'obligea de lui demander de quelle manière il avait commencé l'art de la sculpture. Il me répondit qu'ils étaient trois frères, que son inclination le porta à cet art, et que son père, faute de grands biens, l'obligea pour trois ou quatre ans au maître sculpteur de galères, qui n'était pas fort habile homme; et comme mondit sieur Puget était un homme très-sincère et d'une grande franchise, il me

dit qu'au bout de trois mois son maître ne lui pouvait plus rien montrer, en sorte qu'il lui laissait faire l'ouvrage à sa volonté et le laissait faire et conduire tous les compagnons qui travaillaient à la sculpture des galères presque sans s'en mêler. Ce manquement de science de son maître l'obligea à prendre le soin de s'avancer à étudier et à dessiner, et à bien connaître la belle nature. Il lui tarda beaucoup qu'il ne fût arrivé à Rome pour s'y perfectionner, et, pour cet effet, il n'acheva pas le temps de son obligé, qu'il partit pour l'Italie. » Comme son contemporain le grand Poussin, Puget partit pour Rome sans ressources. Comme lui, la misère l'arrêta en route. Débarqué à Livourne, il gagna Florence. Après avoir laissé son petit bagage à l'auberge pour répondre de sa dépense, il courut chercher de l'ouvrage chez tous les maîtres de Florence, qui tous le repoussèrent, dit De Dieu, comme étranger. « Comme il était dans cette extrémité, ajoute le naïf biographe, Dieu permit, étant tout éploré, qu'il vît dans une petite boutique un vieux bonhomme sculpteur qui faisait de petits ornements en bois, qui n'avait pas aussi d'ouvrage à lui donner. Il lui conta, les larmes aux yeux, la grande peine où il se trouvait; en sorte que ce bonhomme en fut touché, prit un petit manteau noir à l'usage de Florence, et le mena chez le sculpteur du grand-duc, qui ne tenait pas de boutique, et il fit si bien qu'il dit au bonhomme de le mener à son maître compagnon, qui était en haut d'un pavillon. Celui-ci le reçut avec mépris, et lui donna à faire, pour se moquer, un petit panneau d'ornement de 7 à 8 pouces de long par 3 à 4 de large, pensant

de l'obliger à s'en aller. Il s'en alla quérir ses outils, qu'il eut peine d'avoir faute d'argent, en laissant pour gage ses autres hardes, et il fit ce petit panneau, qui était tout à jour. Le maître parut content de son travail. Puget voyait cependant avec chagrin d'autres ouvriers, qui n'étaient pas si habiles que lui, travailler à des scabellons. Il demanda la permission d'en faire un de son génie. Il en fit un modèle qui le contenta très-bien, et prit une si grande amitié pour lui, qu'il le retira de son logis pour le loger chez lui, et lui fit l'honnêteté, contre l'usage d'Italie, de le faire manger à sa table avec toute sa famille, et l'aima comme son enfant. »

Voilà un document, une pièce contemporaine que je sais gré à Lagrange d'avoir publié. Cette anecdote est charmante en elle-même, prise sur nature, tout empreinte de vérité, et elle éclaire un point intéressant de la vie de Puget. Il semble qu'on entend le grand sculpteur, parvenu au plus haut point de sa carrière, regardant en arrière, racontant non sans complaisance à son compère De Dieu les commencements difficiles de sa vie d'artiste.

Puget ne resta que quelques mois à Florence, juste le temps de gagner un peu d'argent. Il partit pour Rome à la fin de 1641, chaudement recommandé par le sculpteur du grand-duc à un de ses confrères qui le présenta au peintre célèbre entre tous à ce moment, à Pierre de Cortone. A quel autre se serait-il adressé? Le Dominiquin était mort; Poussin venait de quitter Rome, rappelé en France par M. de Noyers pour décorer la grande galerie du Louvre. D'ailleurs la manière violente du chef de la décadence ro-

maine devait lui plaire et le tenter. Pierre de Cortone l'admit dans son atelier, le prit en grande amitié, l'emmena avec lui dans un voyage à travers l'Italie, montra même l'intention de lui donner sa fille en mariage. — Il voulait se l'attacher à tout prix. Cependant Puget, dominé déjà par l'humeur inquiète qui gouverna toute sa vie, revint à Marseille en 1643. L'exemple de Pierre de Cortone a eu sans doute une fatale influence sur Puget. Une éducation meilleure aurait atténué ses défauts, au lieu de les aggraver. Mais son génie naturel le portait du côté de la violence et de la vulgarité. Il ne faut accuser ni Pierre de Cortone ni le Bernin de la direction suivie par Puget : le goût ne s'apprend pas.

Puget était encore un bien petit personnage. Cependant, l'amitié que Pierre de Cortone lui avait témoignée l'avait signalé : on commençait à parler de lui. Le duc de Brézé voulut le voir et lui commanda le dessin d'un vaisseau. Puget fit donc dès cette époque une première et courte apparition à l'arsenal de Toulon. Anne d'Autriche était alors surintendante de la marine. Le vaisseau s'appelait *la Reine*; mais ce fut l'ingénieur du port, Nicolas Levray, qui exécuta le projet du jeune artiste. Le dessin de Puget a été conservé, on l'a vu à l'Exposition de Marseille de 1861. Il est fin et vivement enlevé, mais ne présente rien de très-remarquable, et ne fait pas pressentir les grandes décorations navales que Puget devait exécuter plus tard. Le duc de Brézé étant mort, Puget se trouva sans protection et probablement sans ouvrage. Il repartit pour l'Italie en compagnie d'un religieux que la reine-mère avait chargé

de dessiner des monuments et des statues antiques. Ce second séjour se prolongea de 1646 à 1649 probablement. Il se remit à la peinture, et il est vraiment singulier qu'un homme d'un caractère si entier, si impérieux, si personnel, se soit aussi longtemps trompé sur sa vocation, qu'il ait tant hésité et tâtonné avant de prendre la route où le poussait son génie. A son retour, il fait quelques tableaux d'église qui ont disparu. A l'âge de vingt-huit ou trente ans, Puget n'avait encore aucune célébrité ; il n'avait donné aucune preuve sérieuse de talent, et c'est cependant du Puget de cette époque qu'Émeric David a osé dire : « Invité à étudier les édifices des Césars, il voit sa carrière s'agrandir devant lui ; il conçoit avec orgueil qu'il peut devenir à la fois peintre, sculpteur et architecte. Le plan de sa vie est arrêté d'avance. La sculpture en marbre fera son amusement, la peinture son occupation journalière, l'architecture ses délices et sa gloire. Et dans quelle capitale ira-t-il composer de vastes machines pittoresques, élever des temples, construire des palais ? Oh ! puissant effet d'une éducation patriarcale ! c'est dans sa ville natale qu'il établira sa demeure. Là où reposent les cendres de ses pères, là est pour lui le monde entier. » Oh ! historiens de parti pris, oh ! déclamateurs déplorables, c'est votre rhétorique absurde qui nous a jetés dans cet autre travers de l'érudition sans raison et sans merci.

A partir de 1652, Puget fit quelques tableaux importants qui nous permettent de l'apprécier comme peintre. Les prieurs de la confrérie de la *Major* de Marseille lui commandèrent, pour le prix bien mo-

dique de 140 livres, deux tableaux, *le Baptême de Constantin* et *le Baptême de Clovis*. On fut sans doute satisfait de ces ouvrages, car, l'année suivante, la même confrérie lui demanda un *Salvator mundi*. Ces trois peintures sont placées aujourd'hui au Musée de Marseille. On a revu également à l'Exposition faite dans cette ville en 1861 quelques-unes des toiles les plus importantes de Puget : une *Annonciation*, une *Sainte Famille*, une *Sainte Cécile* et un portrait du peintre par lui-même.

Lagrange convient que la peinture de Puget présente « des inégalités et des défauts de plus d'une sorte », mais il lui donne des louanges que je n'oserais pas contre-signer. J'avoue que je n'en ai conservé qu'un souvenir, assez indistinct. Je n'ai pas remarqué cette finesse, cette puissance et cette harmonie de coloris, ce dessin fier, ce modelé si mâle et si accusé, cette particularité des types, ce caractère profondément religieux que le biographe signale dans la plupart des ouvrages de son célèbre compatriote. Je crois qu'il ne faut pas trop insister sur cette partie de l'œuvre du grand sculpteur. En peinture, Puget est l'élève des Bolonais et plus directement de Pierre de Cortone, et il n'a pas égalé ses maîtres. Ce serait, je crois, aller très-loin que de le mettre au second rang. Si je me souviens bien, ses compositions manquent d'originalité, ses figures sont vulgaires, maniérées et assez insignifiantes, son modelé est dur et violent; son coloris, très-monté, est aigre et désagréable. Il n'était pas peintre ; à chacun son métier.

D'une activité fiévreuse et ayant vécu dans cette Italie ou les artistes menaient de front tous les arts

du dessin, Puget s'est aussi occupé d'architecture. Faut-il pour cela en faire un grand architecte ? Je ne le pense pas. En 1666, les Marseillais voulaient agrandir et embellir leur ville. Puget revenait de Gênes. Il fait aussitôt un plan gigantesque et merveilleux, dit un contemporain, que l'on adopta en principe et dont on exécuta quelques parties. On en voit, dit-on, quelques traces aux deux côtés du cours Saint-Louis et à la première aile de la Canebière. Je ne conteste pas le caractère de grandeur, de richesse, de puissance que Lagrange signale dans ces constructions. Est-ce assez cependant pour dire que « cet homme étrange est aussi habile architecte qu'il est grand sculpteur? » Puget fit encore pour l'Hôtel-de-Ville un dessin dont on ne se servit pas ; il construisit la halle de la poissonnerie et de la boucherie, édifice bien conçu, bien aéré, son meilleur ouvrage d'architecture, à ce que je crois. Il fit encore le portique de l'Hôtel-de-Ville de Toulon, et l'hôtel d'Aiguilles, à Aix. On lui attribue aussi, mais sans preuves bien concluantes, l'église des Chartreux, à Marseille. Enfin il construisit sur des terrains qui lui appartenaient une maison et une villa à Marseille, et une autre maison à Toulon. Je suis bien tenté de dire comme Lagrange : Il est temps de quitter ces chemins de traverse où Puget nous a entraînés à sa suite, et de le retrouver sur son véritable terrain. Mais avant d'étudier le grand sculpteur dans les œuvres qui l'ont justement immortalisé, je voudrais, sans me soucier de l'ordre chronologique, en finir avec ces broussailles qui encombrent la route, et parler encore des constructions navales qui ont si malheu-

reusement occupé dix des meilleures années de sa vie.

Il est difficile de se représenter aujourd'hui ce qu'était l'architecture navale au XVIIe siècle. Nous ne pensons qu'à l'utilité. Un vaisseau moderne n'est qu'un engin de guerre. Bien disposé pour l'attaque, il doit donner aussi peu de prise que possible à l'ennemi. Au temps du roi Soleil, il en était autrement. « Une escadre, dit Lagrange, n'avait pas l'aspect d'un convoi funèbre. Elle éveillait d'autres idées que l'idée de la mort. C'était la majesté royale s'affirmant sur mer, c'était la gloire des découvertes, c'était le triomphe d'une nation civilisée, c'était la fête de la richesse et de la puissance. Dans nos arsenaux, des légions d'artistes épuisaient leur talent en inventions fières ou gracieuses, et de leurs mains sortaient des vaisseaux, monuments d'un art grandiose dont les Duquesne et les Duguay-Trouin savaient faire, à jour dit, de formidables machines de guerre. »

Lorsque d'Infreville arriva au ministère en 1665, il voulut donner un développement nouveau et un plus grand éclat aux constructions navales. Il s'informa d'un artiste capable d'entrer dans ses vues. On lui indiqua Puget. Aux premières ouvertures, celui-ci, qui venait de terminer ses grandes sculptures de Gênes et qui n'était plus le peintre modeste que nous avons vu au début, posa ses conditions. « Je veux, dit-il, être considéré non point comme ouvrier, mais comme principal officier. Je veux donner le dessin de l'architecture du navire, j'entends tout ce qui est hors de l'eau, ou œuvre mort, et que

mes dessins soient suivis de point en point.., Qu'il me sera permis d'enrichir de mes ornements à ma façon sans qu'on me contredise, soit maître de hache, soit autres officiers. Qu'il me sera donné un habile homme pour me soulager à ma volonté, auquel on payera un écu par jour. Que je ne veux travailler de mes mains qu'aux modèles ou dessins du travail... Qu'on me payera mes gages à 4,500 livres par année par avance, etc., etc. »

On peut se représenter avec quel étonnement et quelle irritation Colbert reçut ces propositions. On ne l'avait pas accoutumé à tant d'orgueil. Nous ne connaissons pas sa réponse, mais il ne cessa, depuis cette époque, de contrecarrer tous les projets de Puget. On ne conclut rien à ce premier moment. Le sculpteur, froissé, retourna à Gênes terminer *la Conception* de l'Albergo de Poveri. On le rappela, il se fit prier; enfin il revint à Toulon le 8 juillet 1668. Le voilà maître de la place, et la besogne ne chôma pas entre ses mains. Je ne veux certes pas fatiguer le lecteur du récit de toutes les difficultés que l'administration suscita à l'irritable artiste. Les ministères étaient alors ce qu'ils sont aujourd'hui, et pis encore. C'est un véritable imbroglio, et le patient biographe y perd lui-même son latin. Quoi qu'il en soit, pendant son séjour à l'arsenal de Toulon, Puget décora treize vaisseaux au moins que l'on connaît par des documents, par des dessins et par quelques épaves. C'est d'après l'un de ces dessins que Lagrange a donné la description du *Monarque,* qui était regardé comme le chef-d'œuvre en ce genre du malheureux artiste. Cette page est curieuse, et je la transcris en

entier; tout cela est aussi loin de nous que les bateaux d'Homère. « Qu'on se figure une façade de plus de 200 mètres carrés partagée en trois étages. Au sommet, sous le couronnement, se trouve ce que j'appellerai le tableau, quoique ce nom désigne ordinairement la façade tout entière. Sous le tableau s'avance un premier balcon; à l'étage inférieur, un balcon plus vaste s'étend devant les fenêtres de la salle du conseil; c'est, comme on dit en Italie, le *piano nobile*, l'étage d'honneur. D'autres fenêtres s'ouvrent encore plus bas et forment le troisième étage, lequel repose sur ce qu'on nomme la voûte. Là se rencontrent la jaumière d'où sort le gouvernail, et les écubiers par où passent les câbles. Dans *le Monarque*, le couronnement est un fronton arrondi, sur les rampans duquel sont couchées deux grandes statues, *Mars* et *Bellone*. Les extrémités de la moulure des frontons portent des fanaux et reposent sur des Renommées dont les pieds vont rejoindre le premier balcon. Au centre du tableau, un groupe en demi-relief représente Louis XIV en guerrier romain au milieu d'un trophée d'armes et de figures de captifs; ses pieds ont pour soutien un riche cul-de-lampe qui fait saillie devant les fenêtres du premier étage. Quatre femmes élevant les bras jusqu'à cette console et aux moulures qui l'accompagnent relient le tableau au grand balcon d'honneur, d'où leurs gaînes semblent sortir. Le premier balcon passe derrière, sauf la partie centrale qui s'avance à leur niveau et qui porte l'écusson aux armes de France. Le balcon d'honneur, très-richement décoré de balustres, forme aussi une saillie centrale décorée d'un autre écusson

qu'entourent des Génies ; il se développe de chaque côté, le long des flancs du vaisseau. Aux angles, une grande statue assise se groupe avec des Amours : d'une part Neptune, de l'autre la Terre. Enfin ce grand tableau est supporté par des consoles ornées de mascarons et par dix cariatides alternées de tritons et de sirènes dont les jambes en queue de poisson se collent le long du bord, au-dessous des fenêtres de l'étage inférieur. Un cul-de-lampe abondamment garni de feuilles, quatre consoles opulentes, et aux angles deux chevaux marins soutiennent cette dernière saillie qui est la voûte, et c'est entre ces motifs de décor que s'ouvrent la jaumière et les écubiers. On ne peut rien imaginer de plus magnifique. Étant donné le problème, c'est-à-dire une façade à plusieurs étages en retraite, il n'était pas possible de le résoudre mieux, de mieux lier les diverses parties d'un aussi vaste ensemble, de mieux sauver les différences des plans, de mieux remplir les vides, de mieux garnir les surfaces. L'art se déploie avec une opulence sensuelle sur la carcasse établie par le constructeur. La fécondité du génie couvre d'un manteau de pourpre et d'or les inventions de l'esprit positif. Le Beau triomphe de l'Utile en lui prêtant une vie idéale. »

Tout cela est très-bien. Le Beau triomphe de l'Utile, soit. Il n'en est pas moins vrai que Puget a perdu beaucoup de temps, de peine et de talent pour des œuvres dont l'excellence, au point de vue de l'art pur, est pour le moins très-contestable et dont il n'est pour ainsi dire rien resté. Je ne partage pas sans réserve l'admiration de l'enthousiaste biographe

pour toutes ces magnificences. Une statue ou deux de plus feraient bien mieux mon affaire. La célébrité de Puget, comme sculpteur, a complétement effacé la réputation qu'il a sans doute méritée dans d'autres branches des arts du dessin, et, pour ma part, je ne saurais m'élever contre cet arrêt de l'opinion. Aussi est-ce avec plaisir qu'après avoir parlé, pour l'acquit de ma conscience, de la peinture, de l'architecture et des constructions navales du grand artiste, j'arrive aux ouvrages qui lui ont valu sa juste renommée.

J'en ai donc fini avec ce que l'on doit regarder à mon avis comme les côtés inférieurs et comparativement insignifiants du talent de Puget. Je ne sais si, malgré l'ardeur égale que l'auteur du *Milon* semble avoir mise dans ses diverses entreprises, il se fût soucié de les voir relever toutes autant qu'on l'a fait. Il se peut. Il est rare que les artistes voient clair dans leurs propres affaires, et apprécient sainement leurs ouvrages. Puget pensait peut-être que la *Halle aux poissons* de Marseille ou les fastueuses décorations du *Monarque* lui seraient autant comptées par la postérité que le *Saint Sébastien* ou que l'*Andromède*. Cependant, je ne le crois pas. C'est en parlant de ses sculptures que son orgueil éclate, car la modestie n'était pas sa vertu dominante. En 1683, il écrivait à Louvois, avec un juste sentiment de sa force et une assurance toute méridionale, en lui proposant de faire, au milieu du canal de Versailles, un colosse de 38 pieds de hauteur : « Je me suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce.

Le *Saint Sébastien* que j'ai fait à Gênes, dans l'église de Carignan, est une figure colossale ; l'*Alexandre Sauli* qui l'accompagne est de même grandeur : ces deux-là, le *Milon* et l'*Andromède*, sont quatre morceaux de très-grande considération, sans compter le bas-relief d'*Alexandre visitant Diogène*, et beaucoup d'autres ouvrages que j'ai faits depuis environ vingt ans que j'ai quitté le pinceau, dont la plupart ont été vus de M. Le Nôtre, et ont été à la satisfaction de tout le monde ; ce qui est fort rare au regard de beaucoup d'ouvrages où la plupart de nos grands hommes ont fait des fautes. »

C'est par les *cariatides* de Toulon que commence la carrière de Puget le sculpteur, du grand Puget. Il les entreprit en 1656. Il était, par conséquent, âgé de trente-trois ans, et jusque-là il n'avait fait que des tableaux et quelques ouvrages insignifiants de sculpture. Ces deux figures, très-connues par les moulages, soutiennent, comme l'on sait, le balcon du portail de l'Hôtel-de-Ville de Toulon. Puget rejette d'emblée la tradition de l'antiquité et de la Renaissance, et son originalité éclate dans ces premiers ouvrages. Les anciens considéraient, et, je crois, avec raison, les cariatides non pas comme des statues ordinaires, mais comme des colonnes ou des consoles revêtant la forme humaine : elles faisaient partie de l'architecture, dont elles adoptaient les lignes simples, nobles, tranquilles, immobiles pour ainsi dire. Les cariatides de Puget sont des figures vivantes qui succombent sous le poids qui les accable, qui se tordent sous l'étreinte de la souffrance. L'auteur ne s'est pas mis en frais d'imagination ; il a pris deux porte-

faix sur le port, les a fait poser et les a littéralement copiés. Les muscles se tendent, les veines se gonflent, les visages grimacent. Ce sont des damnés pour lesquels l'artiste a inventé un supplice horrible et nouveau. Les *cariatides* sont des œuvres pleines de verve, d'énergie, de puissance, exécutées avec cette souplesse extrême, cette science anatomique dont Puget donnera des preuves plus éclatantes encore, mais où s'accusent déjà toute la vulgarité de son goût et l'intempérance de sa manière. Cet ouvrage important attira l'attention sur le sculpteur provençal. Fouquet décorait alors ses jardins de Vaux; il chargea Puget d'aller à Gênes chercher des marbres. « Tandis qu'il préparait ce voyage, dit le père Bouguerel, Mazarin lui envoya plusieurs fois M. Colbert pour l'engager à son service ; mais il était trop attaché à M. Fouquet pour consentir au désir de son éminence. » C'est sans doute dans cette préférence du sculpteur pour Fouquet qu'il faut chercher la clef de l'inimitié que Colbert ne cessa jamais de lui montrer.

Aussitôt arrivé à Gênes, Puget se mit à l'ouvrage. Hercule était le type allégorique du surintendant. Partout, dans le château et dans les jardins de Vaux, on rencontrait la figure ou les attributs du héros thébain. C'est donc par un Hercule que Puget commença la suite de statues qui lui avait probablement été commandée. Sans les attributs : la peau du lion de Némée et les pommes des Hespérides, il serait difficile de reconnaître le demi-dieu dans cet athlète à demi couché, qui représente la Force au repos, comme les cariatides représentaient la Force en

mouvement. Ce n'est plus le portefaix de Marseille, c'est le matelot de Gênes, puissant, fortement musclé, dont l'artiste, sans se mettre en quête d'idéal, a fait une admirable étude d'après nature. Toutes les laideurs que peut présenter la réalité sont là réunies à plaisir : la tête manque absolument de caractère et de beauté ; les mains, les pieds sont hideux. Mais quelle illusion de vie ! quel modelé vrai et hardiment accusé ! quelle exécution saisissante, personnelle ! Aucun sculpteur peut-être n'a assoupli, n'a fait palpiter le marbre à ce point. Un amateur du goût le plus pur, mais sans parti pris, M. His de La Salle, possède une terre cuite, première pensée de l'*Hercule gaulois*, que nous ne devons pas manquer de signaler. La petite proportion de la maquette atténue les défauts de l'œuvre définitive. Cette figure présente d'ailleurs des modifications importantes : la tête, en particulier, est beaucoup plus noble et plus significative que dans la statue. Et puis, elle a le charme de l'esquisse, la chaleur du premier jet. On dirait qu'elle vient de sortir toute frémissante des mains de l'artiste, qui partout y a mis l'empreinte de son fier génie.

L'Hercule n'était pas terminé lors de la catastrophe de Fouquet. Il fut acheté par Des Noyers, le fils du secrétaire d'Etat, puis passa aux mains de Colbert qui le mit dans ses jardins de Sceaux. Il est resté longtemps dans une salle du Luxembourg, et on le voit aujourd'hui au Louvre entre le *Milon* et l'*Andromède*.

Puget resta à Gênes. Les quelques années qu'il y passa sont parmi les plus heureuses et les plus fécondes de sa vie. Quelques nobles familles, les

Sauli, les Brignole, les Lomellini lui firent les propositions les plus libérales. L'artiste livré à lui-même, débarrassé des ennuis administratifs et de la mauvaise humeur de Colbert, répondit à la confiance de ses nouveaux protecteurs par le *Saint Sébastien* et *la Conception* de l'Albergo de' Poveri.

Francesco Sauli d'abord lui demanda pour l'église de Carignan, bâtie par sa famille, quatre statues colossales. Puget n'en exécuta que deux : le saint Sébastien et le saint Ambroise. Cette dernière figure est une œuvre fastueuse et banale à laquelle il n'est pas nécessaire de s'arrêter. Les lignes en sont incohérentes, détestables, et tout ce qu'on peut faire, c'est de louer la merveilleuse, mais puérile habileté avec laquelle l'artiste, amoureux du marbre, a exécuté la chape, la ceinture, les dentelles, tous les détails du vêtement du personnage, ainsi que les chairs de l'enfant (est-ce un ange, est-ce un Amour?) qui montre son dos au spectateur. Il en est tout autrement du saint Sébastien, l'une des plus nobles et des plus heureuses inspirations du maître. Le jeune martyr est représenté les deux mains attachées à un arbre fourchu. Il expire : ses jambes fléchissent sous le poids de son corps inerte, tandis que ses bras, retenus à l'arbre, se tendent. La tête, relativement très-belle, est renversée. Le moribond jette vers le ciel un dernier regard d'espérance et de foi. Le galbe du corps juvénile présente des lignes agréables, élégantes, le torse, d'une exquise souplesse, est cependant modelé avec précision et fermeté. La vaste draperie qui entoure le tronc de l'arbre encadre heureusement la figure entière. Ici encore le travail

de l'outil est admirable. Puget éprouvait une véritable volupté à fouiller, à assouplir, à caresser le marbre. Mais dans cet ouvrage l'habileté ne dépasse pas la mesure, et l'artiste reste le maître et le guide de l'ouvrier.

La Conception, commandée à Puget par Alexandre Brignole, et que l'on voit sur le maître-autel de l'Albergo de' Poveri, m'a laissé des souvenirs qui ne s'accordent pas complétement avec les appréciations de Lagrange. « C'est un ouvrage, dit-il, où le sentiment chrétien se développe et se précise. C'est un groupe d'une suavité pénétrante dont les lignes montent en douces spirales, quelque chose de léger et d'aérien, un soupir mystique saisi au vol à mi-chemin de la terre et du ciel. Lorsque le pieux fondateur de l'Albergo, Alexandre Brignole, allait visiter Puget dans son atelier pour juger des progrès du travail, il lui arriva plus d'une fois, disent les historiens, de s'agenouiller pieusement devant l'œuvre divine qu'il voyait sortir de ses mains. La critique n'a rien de mieux à faire..... » Je crains que le biographe ne se soit laissé entraîner à une admiration qui ne paraît pas parfaitement motivée. Autant qu'il m'en souvient, la composition est mal entendue au point de vue de la sculpture ; la figure de la Vierge est maniérée, les anges sont très-insignifiants. Il ne faut pas l'oublier : Puget est un artiste très-personnel, très-puissant, mais il n'est pour ainsi dire pas une de ses œuvres qui ne mérite de sévères critiques. Je n'y sais pas trouver, pour ma part, ce sentiment mystique et religieux, ces intentions spiritualistes et morales que Lagrange y relève à tout propos. Puget

est pour moi un naturaliste qui exprime à l'aide d'une exécution merveilleuse les passions physiques et surtout la douleur. Il est avant tout pathétique et violent. La grâce, la beauté plastique, l'expression touchante, profonde ou délicate de l'âme sont des qualités qu'il n'a presque jamais rencontrées.

Puget fit encore, pendant son séjour à Gênes, une *Vierge mère,* ouvrage lourd et commun; une *Assomption de la Vierge* pour le duc de Mantoue, grand bas-relief qui m'est inconnu; enfin une composition en bronze doré, l'*Autel de Saint-Cyr*, vaste machine décorative à la mode italienne du temps, ensemble fastueux, exubérant, mélodramatique, mal composé, où se trouvent tous les défauts du maître, sans aucune de ses éminentes qualités. C'est un ouvrage de pure décadence auquel il vaut mieux ne pas s'arrêter.

En 1667, Puget était occupé à faire le modèle d'une *Madeleine,* la troisième des figures qu'il avait promises pour l'église de Carignan. Étant sorti un soir armé de son épée, au mépris d'un règlement de police, il fut arrêté par les sbires et conduit en prison; il y passa la nuit. Au matin, on lui ouvrit les portes, mais il était trop tard. L'orgueilleux artiste avait pris son parti. Il rentra chez lui, détruisit à coups de marteau le modèle de sa statue et se disposa au départ. De retour en France, il entreprit les travaux de décoration navale dont j'ai parlé plus haut.

Cinq ou six ans se sont écoulés. Puget, occupé de ses travaux de l'arsenal et de cent autres entreprises et spéculations, n'avait pas oublié ses triomphes de Gênes. Il voulait se remettre à la sculpture. Il y avait

sur les quais de l'arsenal deux ou trois gigantesques blocs de marbre abandonnés. Puget avait demandé à Colbert l'autorisation de les employer. Mais le ministre se souvenait de la préférence que l'artiste avait montrée à Fouquet et lui en gardait rancune. Il se laissa pourtant attendrir. Puget lui envoya les dessins du *Milon* et du bas-relief d'*Alexandre,* et, sans commande précise, commença en même temps ces deux ouvrages.

Puget n'était pas au bout de ses misères. On pourra lire, dans le volume de Lagrange, toutes les difficultés, les tracas qu'on lui suscita, les dégoûts dont on l'abreuva, les marchandages dont le *Milon* fut l'objet. Le Nôtre et le marquis de Seignelai intervinrent et finirent par forcer le mauvais vouloir du ministre. Enfin, en 1683, le *Milon,* le chef-d'œuvre de Puget, l'un des ouvrages les plus étonnants de la sculpture moderne, était achevé et fut transporté à Versailles. Un témoin oculaire, Jean De Dieu, nous a laissé un récit curieux de l'impression que fit la statue : « Je dirai sur ce même sujet que, lorsque ladite figure fut portée dans le jardin de Versailles et que l'on eut ouvert la caisse pour la faire voir à la reine Marie-Thérèse, elle en fut si touchée qu'elle s'écria : « Ah ! le pauvre homme ! » Voilà tout ce qu'un grand sculpteur doit rechercher. On voit bien cette expression dans la figure du Laocoon ; mais l'illustre Puget, par son grand art, a donné la vie à la matière, en sorte que l'on voit que toutes les parties travaillent et souffrent. Elle est dessinée d'un si grand goût qu'il la faut admirer en toute chose. On l'avait poussée par une grande malice dans plu-

sieurs endroits détournés du petit parc pour la rendre inconnue; mais le roi, qui en connaissait le mérite, la fit placer à la face de l'entrée de l'allée royale, qui est le plus bel endroit de son jardin. » De son côté, Lebrun écrivait à Puget : « Je me suis trouvé à l'ouverture de la caisse de votre figure de *Milon* lorsque le roi la fit ouvrir; et lorsque S. M. me fit l'honneur de m'en demander mon sentiment, je tâchai de lui faire remarquer toutes les beautés de votre ouvrage; je n'ai fait en cela que vous rendre justice; car, en vérité, cette figure m'a semblé très-belle en toutes ses parties et travaillée avec un grand art. » C'est qu'en effet cette fois le grand sculpteur, dans la pleine maturité de son talent et encore dans la force de l'âge, avait trouvé un sujet qui lui permettait de développer ses plus éminentes facultés. Ne vous arrêtez pas à l'invraisemblance de la mise en scène : vous, et moi, qui ne sommes pas des athlètes, nous aurions arraché, et coûte que coûte, nos doigts de la fente de l'arbre plutôt que de nous laisser dévorer par le lion. Ne demandez pas non plus à cette figure la correction sévère, la beauté des formes, l'harmonie des lignes que l'on trouve dans les sculptures des anciens et aussi dans celles des grands artistes de la Renaissance, qui ont trouvé moyen d'exprimer la passion sans dénaturer la forme. Mais admirons, malgré ses défauts, une œuvre vraiment admirable. L'invention est grande, originale, saisissante; la tête épouvantée et désespérée, les jambes et les bras tendus dans un effort suprême, le torse haletant, tordu, crispé par la douleur sont des morceaux excellents et qui méritent les plus grands

éloges. Jamais personne n'a su donner plus de vie à la pierre, n'a exprimé avec plus de verve, de vigueur, de vérité, d'éloquence, ces frémissements de la chair qui se révolte, du corps qui se débat dans les étreintes de la mort. Jamais non plus, malgré la violence du mouvement, Puget n'a moins oublié les lois naturelles de la statuaire, et n'a gardé autant de mesure. Aussi est-ce avec raison que l'on tient cette figure pour le dernier mot de son génie et pour un des plus grands chefs-d'œuvre de la sculpture.

Louvois avait succédé à Colbert, et l'amitié qu'il avait toujours témoignée à Puget se montra aussitôt dans les pourparlers relatifs à la réception du groupe de Persée et Andromède, auquel le sculpteur avait travaillé cinq ans, et qui arriva à Versailles au commencement de l'année 1665. Le roi en fut content, et chargea son ministre de faire à l'artiste la commande d'un nouveau groupe. Cependant les critiques que mérite l'Andromède se firent jour dès ce premier moment. Il est évident que Puget comprenait mieux la beauté virile d'un athlète que la grâce voluptueuse d'une femme. On remarqua que l'Andromède paraissait trop petite, que le Persée manquait de jeunesse; et ces reproches sont fondés. On doit ajouter que le mouvement du héros est mélodramatique, que la tête n'a aucune expression, que les draperies sont emphatiques et de mauvais goût, que la cuisse du petit amour, dont le dos est modelé avec tant de fermeté, paraît flasque, boursouflée et flottante. Cependant, l'ensemble de la figure de l'Andromède est charmant et digne du ciseau d'un grand sculpteur; le torse, élégant et fin, est plein

de morbidesse et de grâce; les jambes sont nerveuses et d'un beau galbe. C'est, à ma connaissance, la seule figure nue de femme que Puget ait modelée, et on est étonné qu'il y ait aussi bien réussi.

Puget avait conquis la gloire. Sa réputation n'était plus confinée à Gênes, à Toulon et à Marseille. Il était apprécié à Versailles, et il crut qu'il allait pouvoir donner un corps à ses vastes projets. C'est ici que se place l'histoire de la statue de Louis XIV, que les Marseillais voulaient élever dans leur ville. Je n'entreprendrai pas d'en raconter en détail les péripéties, et les luttes de Puget contre la jalousie de Mansard, contre le positivisme des échevins de Marseille, qui tenaient les cordons de la bourse, et dont les devis du sculpteur refroidissaient singulièrement l'enthousiasme. Puget l'emporta un moment; la statue lui fut concédée; il toucha quelques à-compte, et il commença ses études. Mais il ne voulait pas faire le monument sans la place, le tableau sans le cadre, et l'on peut voir dans les dessins conservés au château Borelly ce plan grandiose que les prudents magistrats n'osèrent pas adopter. Les pourparlers durèrent deux ans. Puget finit par perdre patience. Il se rend à Versailles, espérant tout arranger par sa présence. Hélas! il n'était pas un homme de cour. Il se berce des plus étranges illusions. A Trianon, Le Nôtre le présente au roi, « qui, raconte De Dieu, lui fit l'honneur de lui tirer son chapeau ». Il triomphe. Hélas! le roi, les courtisans et ses confrères le bernent à qui mieux mieux. On finit par lui préférer un sculpteur médiocre nommé Clérion. Du reste, ce projet n'eut pas de suite. On

était en 1688 ; la guerre du Palatinat éclata, et on se débarrassa de Clérion comme on avait fait de Puget.

A partir de ce moment l'étoile de Puget ne fit que pâlir et sa fortune que baisser. Rien pourtant ne pouvait abattre l'ardeur du vieil artiste. Il se remit au bas-relief d'*Alexandre et Diogène*, dont les premiers croquis remontent à l'année 1670 et le termina en quelques mois.

Il serait superflu de critiquer le système suivi par Puget dans cet ouvrage. La sculpture pittoresque est jugée, et le bas-relief du Louvre aussi bien que *la Peste de Milan* de l'hôpital de Marseille ont sans doute contribué à perdre dans l'opinion un genre qui viole toutes les lois de la sculpture. La composition de l'*Alexandre et Diogène* est absurde. C'est une vraie macédoine, un pêle-mêle, un entassement d'hommes, d'animaux, d'édifices, de draperies, d'étendards, de chaînes, de panaches qui défient toute description. Et pourtant combien de beaux morceaux ne faudrait-il pas encore signaler ! Le torse et la tête du Diogène, la jambe d'Alexandre, le porte-étendard, le groupe des soldats qui se penchent. Puget avait travaillé dix ou quinze ans à cet ouvrage. Bien des fois il l'avait laissé et repris. Tous les détails en sont étudiés avec une puérilité plus grande encore que le savoir. Ce marbre était pour lui une récréation ; il le reprenait, le ciselait, le polissait avec une sorte de passion dans ses moments de loisir, et le résultat ne vaut pas la peine que l'artiste s'est donnée.

Dans *la Peste de Milan*, conservée dans la salle du Conseil sanitaire de Marseille, les défauts que nous avons reprochés au *Diogène* se trouvent encore

exagérés. L'impression est très-dramatique, mais c'est un tableau exécuté en marbre et dont les lignes sont combinées de la manière la plus malheureuse. Et pourtant quand on pense que la jambe qui fait saillie, la gorge de la femme mourante, les mains du saint Charles sont l'œuvre d'un vieillard de soixante-douze ans, on est forcé de convenir que Puget a gardé jusqu'à la fin une grande partie de cette puissance, de cette *maestria* qui distingue ses plus beaux ouvrages.

Les dernières années de Puget furent assombries par bien des ennuis qu'il ne faudrait pourtant pas exagérer, et Lagrange dit avec beaucoup de raison qu'on veut tirer des conséquences trop rigoureuses des dernières lettres du vieil artiste. « Puget se plaint sans cesse, dit-il, donc il est malheureux. Puget réclame de l'argent, donc il est pauvre. Puget parle de s'expatrier, donc il maudit une patrie qui le laisse mourir de faim et de misère. De là à nous le représenter mendiant un morceau de pain sur les escaliers de Versailles, rongé par ses larmes, il n'y a qu'un pas... Que ne puis-je prendre par la main tous ces historiens fantaisistes et les mener chez Puget, car il a un chez soi, le misérable ; que dis-je? il en a bien plusieurs... » En effet, Puget n'avait pas trop mal géré ses affaires. Il avait à Toulon une grande et belle maison en pierres de taille et à Ollioules un jardin ; à Marseille, rue de Rome, une autre maison qui existe encore, puis près de la ville, sur les collines de Forgate, une *bastide* avec un riche mobilier et une collection de tableaux dont nous possédons l'inventaire, un atelier où il fit *la Peste de Milan*, une belle

fontaine surmontée du Faune que l'on voit maintenant au château Borelly. Il possédait même une calèche ; il est vrai qu'il n'avait pour la traîner qu'un coursier bien modeste : « une bourrique âgée de six ans et estimée six écus. » Puget, en bon catholique qu'il était, construisit à l'entrée de sa propriété une chapelle sous l'invocation de sainte Madeleine, patronne de la Provence et de Mme Puget. Il la dota d'une rente, et pria l'évêque de Marseille de la consacrer. Enfin, au prix actuel de l'argent, la fortune de Puget pouvait se monter à 600,000 fr. environ. En voilà assez pour répondre aux braves gens qui se sont par trop apitoyés sur le sort du pauvre artiste. Puget mourut, après avoir mis ses affaires en règle, le 31 décembre 1694.

Puget est un grand artiste : ne marchandons pas l'éloge, un artiste de génie. Mais il ressemble à ces personnes qui seraient parfaitement honnêtes si elles n'avaient un vice. Il lui manque la mesure et le goût. Or la mesure et le goût sont en quelque sorte la conscience de l'artiste. J'admire Puget, je l'admire dans tout ce qu'il fait. Cependant, je n'accepte ses plus belles œuvres que sous bénéfice d'inventaire. Elles appellent, elles nécessitent la critique, la discussion. C'est par là que le grand sculpteur marseillais reste au-dessous des artistes de premier ordre, les Phidias, les Michel-Ange, les Raphaël, les Poussin, par exemple, dont les ouvrages s'emparent de l'être tout entier, ravissent l'âme, les sens, l'imagination, la raison, entraînent le spectateur dans un ordre d'idées supérieures et lui ouvrent accès dans le monde sacré de l'idéal.

Février et mars 1869.

JOSEPH VERNET[1]

L'intéressant travail que Léon Lagrange vient de publier sur Joseph Vernet mérite les reproches que nous avons souvent adressés aux ouvrages contemporains. Si pendant le siècle dernier et au commencement de celui-ci les historiens de l'art ont eu le tort de s'en tenir trop souvent à des généralités vagues et creuses, à des amplifications sans portée, nos écrivains modernes me paraissent tomber de l'autre côté, et prendr un plaisir, qui est une calamité pour les yeux des pauvres lecteurs, à imprimer une foule de détails, de documents qui n'ont que le mérite d'être inédits et qu'on ferait mieux de laisser dormir dans leurs cartons. Que l'on publie, et surtout que l'on utilise tout ce qui dans ces pièces prouve réellement quelque chose, éclaire un point resté obscur de la vie ou de l'œuvre d'un artiste, rien de mieux; mais

1. *Joseph Vernet et la peinture au* XVIIIe *siècle,* par Léon Lagrange, 1 vol. in-8°, Paris, 1865.

que l'on tire de la poussière où ils devraient rester une foule de documents qui n'ont d'autre intérêt que d'être écrits en vieux langage et dans une orthographe grotesque, sur du papier jauni, je ne le comprends plus. J'ouvre au hasard le journal de Joseph Vernet, publié par Lagrange, comme pièce justificative, et je trouve sous ce titre : « Choses que je dois faire à Paris », plus d'une demi-page d'annotations dont je ne donne que les premières lignes. « Mémoire de M. Lhaimé, — mémoire de Mme Barrot, — rendre le livre de M. Dupuis, — rendre la carte de M. Dehin et celles de M. Delacroix à M. Moreau, — ma musique chez M. de Cullan, — payer MM. Bonfils, Lacroix-Gazau, B..., médecin-apothicaire, — rendre les livres de M. Delacroix, — emballer les bouteilles, — berceau, — musique chez Mme Raynaud, — emballer mes toiles, — blanchir des bas, — un ruban pour le bonnet, — une paire de bas blancs, — une *bouette* pour l'amadou... » En vérité, qu'est-ce que cela nous apprend? que Vernet avait beaucoup d'ordre. Mais l'histoire entière de sa vie le dit assez.

Pour la première partie de son livre Léon Lagrange s'est abondamment et ingénieusement servi des mille détails qu'il a trouvés dans ces cahiers où Vernet inscrivait jour par jour les commandes qu'il recevait, les reçus qu'il donnait, les faits les plus minimes de sa vie, les adresses de ses amis et connaissances. Ce que nous reprochons à Lagrange, c'est d'avoir surchargé son volume d'extraits trop copieux de ces *livres de raison* (près de deux cents pages), où il a certainement bien fait de puiser. Je ne conteste pas l'intérêt de quelques-unes de ces

pièces[1]; décidément j'aurais voulu plus de sobriété. Lagrange sait son Vernet par cœur; mais nous n'en avions pas besoin d'autre preuve que cette première partie de son livre que nous pouvons louer sans réserve, et sur laquelle seule nous voulons nous arrêter.

Joseph Vernet était le second des vingt-deux enfants d'Antoine Vernet, peintre d'armoiries, de panneaux de carrosses et de chaises à porteur. Il naquit le 14 août 1714, à Avignon, et était par conséquent le compatriote des Mignard et des Parrocel. Il fut élevé dans l'atelier de son père. Encore aux bras de sa mère, nous dit son biographe, s'il pleurait, on lui donnait un pinceau, et nul jouet ne lui plaisait davantage. A cinq ans, il dessinait la tête; à huit, il reçut palette et chevalet. Quelle que soit l'authenticité de ces détails, il est certain que Joseph Vernet était né peintre et que son talent fut précoce. A quinze ans il aidait son père dans ses travaux. On raconte

1. Il y a de tout dans ces cahiers. Le chapitre des recettes est très-riche : Tisane bonne pour le rhume. — Sirop excellent pour adoucir la toux. — Remède de M. Tronchin pour les douleurs aux nerfs, aux muscles du col, la tête et les épaules. — Remède pour la bile répandue dans le sang. — Remède excellent pour guérir des vapeurs, — pour les piqûres de cousins, — pour faire de quoi noircir les souliers. — Recette du sirop de vinaigre. — Quand il faut semer le brocoli. — Et cette dernière, que Lagrange a bien fait de donner tout au long : « Pour le rhumatisme, en quelque partie du corps que ce soit, » laquelle consiste « à prendre un morceau de bougie, assujetti sur une assiette, et, une fois couché dans son lit, à mettre l'assiette avec la bougie allumée entre ses jambes. On se couvre bien, et on reste dans cette situation pendant trois heures. »

même que celui-ci, jaloux des éloges que l'on donnait à son fils, renonça à sa collaboration, et mit le jeune homme en apprentissage chez un peintre décorateur d'Aix, nommé Jacques Viali. Joseph passa bientôt dans l'atelier de Michel Sauvan, peintre d'histoire bien inconnu aujourd'hui, et, dès 1732, nous le voyons travailler pour son compte et dans des circonstances qui méritent d'être rapportées. La marquise de Simiane, petite-fille de Mme de Sévigné, faisait reconstruire son hôtel d'Aix. Le marquis de Caumont, avec qui elle était liée d'une étroite amitié, dirigeait, et un peu impérieusement, semble-t-il, la décoration de l'hôtel de son amie. Client d'Antoine Vernet, il avait pu voir les premiers travaux de Joseph, à qui il avait commandé un certain nombre de dessus de portes pour l'hôtel de Simiane. Dans son zèle, le jeune peintre en peignit plus qu'on ne lui en avait demandé. La marquise se récrie. « Il n'y a rien de si dur, écrit-elle, qu'une créature qui a déjà dépensé cinquante mille francs à une maison qui en vaut bien vingt. Ayez donc la bonté de permettre que les inutilités en soient bannies. C'en sont de véritables que des tableaux dans une antichambre de laquais. Il les a commencés malgré moi, en disant toujours que je les lui avais commandés. Je lui ai représenté cent fois notre convention et que je voulais m'y tenir. Si au bout de tout cela vous le vouliez absolument, je vous sacrifierais des choses plus considérables; mais, si vous le voulez bien, je suivrai à la lettre ma convention et laisserai le peintre remplir sa destinée et son proverbe. Vous savez, mon cher marquis, qu'il est venu ici contre ma volonté, ainsi

il ne peut pas donner cette raison pour prétexte. » M. de Caumont insista. M[me] de Simiane se rendit, car, quelques jours plus tard, elle écrit : « M. Vernet est content de moi, et moi beaucoup de lui. Ses dessus de portes sont admirables. J'en ai pris douze, et il est consolé des autres. »

En 1734, Vernet avait près de vingt ans. Il voulait voir l'Italie. Malgré le commencement de notoriété que lui avaient donné ses peintures de l'hôtel de Simiane, il était très-pauvre. Grâce à la générosité de ses premiers protecteurs, MM. de Caumont et de Quinson, et à une somme de 200 livres que lui donna son père, il put partir. Arrivé sur les hauteurs qui dominent Marseille, il voit la mer. Ce spectacle décida, dit-on, de sa vocation. Ses compagnons de route ne purent l'arracher à son admiration. Il ne les rejoignit qu'à la nuit. Arrivé à Marseille, il s'enferma pendant sept jours pour faire, disait-il, le plus mauvais tableau qu'il eût peint de sa vie. Et il ajoutait : « Combien j'aurais donné pour le retrouver dix ans après, à mon retour de Rome ! » Une fois embarqué, la mer le servit à souhait. La traversée fut terrible. Au plus fort de la tempête, Vernet, assure-t-on, se fit attacher au mât du navire, et à quelques jours d'intervalle il avait ressenti deux impressions qui ne s'effacèrent jamais de son esprit : la mer calme, au soleil couchant ; la mer sombre ou furieuse. Tels sont en effet les deux thèmes qu'il a traités avec prédilection, et qu'il a répétés, on peut bien le dire, à satiété.

En allant à Rome, Joseph Vernet avait eu peut-être

la louable intention d'étudier la peinture d'histoire. Nous savons par Mariette que dans les premiers temps de son séjour il copiait des antiques et faisait des dessins qu'il vendait fort mal. Il avait exécuté, en 1737, un dessin de la Flore du palais Farnèse, pour le major Sturler. M. de Caumont lui avait commandé un autre dessin d'après le *Centaure lutiné par Bacchus*, du musée Chiaramonti. Le Père Fouque était chargé par M. de Caumont de surveiller et de hâter le travail; mais il y perd son latin. Le peintre était aux champs, et le bon Père écrit, désespéré : « M. Vernet fait ses caravanes. » Au moment de son arrivée, il avait suivi les leçons de deux peintres de marine, Fergioni et Manglard. Il a peut-être appris chez eux les détails techniques de ce genre; mais là se borne l'influence de ces deux peintres médiocres, qui n'eurent, semble-t-il, aucune influence sur le développement de son talent. Un seul artiste a fortement agi sur l'esprit de Vernet pendant son séjour en Italie : c'est Salvator Rosa, dont il a souvent et très-mal à propos imité la manière violente. A l'exception de ces quelques dessins dont parle Mariette, et que Vernet faisait par nécessité plus que par goût, il paraît probable qu'il se préoccupait peu des maîtres, et nous doutons qu'il soit entré souvent au Vatican. C'est la nature italienne, qu'il n'a vue sans doute ni par les yeux de Poussin ni par ceux de Claude, qu'il étudiait. On la retrouve partout dans ses ouvrages, telle qu'il la comprenait, un peu théâtrale et décorative. On peut suivre même l'artiste dans tous les lieux qu'il préférait. C'est d'abord Tivoli, les cascatelles, le temple de la Sibylle, le

vallon et la grotte de Neptune qu'il prétendait avoir découverte, tout ce petit coin de pays où Carle, bien des années plus tard, reconnaissait « tous les endroits dont son père faisait ses choux gras ». Puis les lacs d'Albano et de Nemi; de l'autre côté de Rome, Civita-Castellana, Narni et Terni; enfin et surtout la mer : Ostie, Nettuno, Terracine et la baie de Naples, dont il a répété tous les sites. Il ne vit pas tout cela en un jour. Son petit pécule était depuis longtemps épuisé. Il fallait revenir à Rome renouveler les provisions, et les commencements ne furent pas faciles, comme le prouvent tant d'anecdotes conservées par tradition dans la famille, et dont je ne citerai qu'une, sans en prendre la responsabilité plus que ne le fait Lagrange, mais en remarquant toutefois que la tournure d'esprit de Vernet lui donne une certaine vraisemblance. « Un jour, à Rome, le tailleur à la mode vit entrer un jeune homme modestement vêtu qui portait un tableau sous son bras. On lui montra des étoffes. Il choisit parmi les plus belles et commanda un vêtement complet : l'habit, la veste et la culotte. En sortant, il laissa le tableau. — On le croit d'une bonne main, dit-il, mais ignorant, comme je suis en peinture, je ne saurais y mettre un prix, faites-le voir. Votre boutique est le rendez-vous des gens de distinction; vous me répéterez ce qu'ils en auront dit. » A quelques jours de là, le jeune homme revint. On avait vu le tableau, on l'avait fort loué, on désirait l'acheter. Le tailleur proposa à sa pratique un prix le plus bas possible. Le jeune homme résista d'abord, puis il consentit à le céder contre l'habillement commandé. Et voilà comment Joseph Vernet

aurait trouvé le moyen de s'habiller de neuf, sans bourse délier, et de faire connaître ses œuvres. Le tableau vint plus tard à Paris; il a appartenu au fameux curieux Jean de Julienne. A sa mort, il se vendit près de trois mille livres. »

Quoi qu'il en soit, Vernet ne resta pas obscur bien longtemps. Dès 1740, les commandes abondent et bientôt les plus grands personnages se disputent ses tableaux. Le duc de Saint-Aignan, ambassadeur à Rome, lui avait commandé quatre dessus de portes, représentant les quatre parties du jour. Il lui demanda encore deux autres tableaux : son arrivée à Civita-Vecchia et son entrée solennelle au Quirinal. Ces commandes étaient faites pour mettre le jeune peintre à la mode ; aussi trouvons-nous à cette époque dans les notes de Vernet les plus grands noms de France et d'Angleterre : le duc de Crillon, le marquis de Villeneuve, le comte de Merle, M. de Villèle, le cardinal de La Rochefoucauld, et parmi les Anglais : M. Dania, M. Lisson, M. Bouverie, M. Drake. La liste serait longue, et je n'ai pas l'intention de l'épuiser. Ce succès se comprend; Vernet était bien le peintre de son temps. Jusqu'à lui, le paysage avait surtout servi d'accessoire, d'encadrement, d'accompagnement à la figure humaine. C'était un théâtre disposé pour les personnages. Mais au XVIIIe siècle on commençait à voyager. On voulait des représentations exactes de la nature[1]. Sans en avoir

1. Un grand nombre des commandes faites à Joseph Vernet ont la précision d'un procès-verbal. Le chevalier Lowther lui demande quatre tableaux : un clair de lune avec quelques roches

conscience certainement, Vernet réagissait à la fois contre les paysages fastueux et guindés des successeurs de Poussin et les chimères élégantes, les fantaisies spirituelles, les affectations systématiques de l'école de Watteau. Vernet est éclectique. Il y a de tout dans sa peinture : de la vérité, mais une vérité un peu commune; de l'esprit, mais point de distinction; un agencement adroit, mais rien de large, de poétique, d'élevé; une exécution très-alerte, franche et fraîche, qui n'est jamais ferme ni forte, jamais excellente; un coloris juste, harmonieux, agréable, mais faible; des figures touchées avec beaucoup de vivacité, mais un peu creuses comme le reste; de la verve, de l'entrain, et cependant point de chaleur véritable. Vernet n'est pas un homme ordinaire, mais il n'entraîne pas, et nous avons peine aujourd'hui à comprendre l'enthousiasme de Diderot. Sa nature était très-modérée. Il n'a jamais rien de violent; rien non plus de très-personnel ni d'accusé.

percées et quelques feux; une tempête, avec une grande montagne dans le fond obscurcie par l'ombre d'un nuage; les deux autres des paysages avec quelques vues d'après nature : une prise à Tivoli, où l'on voit les cascatelles et le palais de Mecenas, et la seconde une vue de l'Arricia, où l'on voit une partie de l'église du Bernin. Pour M. Bouverie, six tableaux : l'un doit représenter un soleil levant par un beau temps clair, avec un vent frais et la mer un peu agitée; un autre, un couchant avec des effets de lumière singuliers et l'arc-en-ciel dans le fond; le troisième, une tempête des plus horribles; le quatrième, un clair de lune avec quelques feux sur le rivage, ce qui pourrait faire les quatre parties du jour... Les deux autres seront deux paysages avec des cascades, rochers, troncs d'arbres, quelques ruines et des figures dans le goût de Salvator Rosa.

C'est un ensemble remarquable de qualités moyennes qui le distingue, et ce sont précisément les caractères un peu vulgaires de sa peinture qui la mettaient à la portée de tous. Ses paysages sont sortis sans effort de son pinceau rapide. Il ne cherchait pas; il ne doutait pas; il atteignait presque du premier coup le but qu'il poursuivait. On ne peut pas dire qu'il n'ait jamais fait de progrès, car les tableaux qu'il exécuta après son retour en France sont certainement supérieurs à ceux de cette première période : il était alors plus maître et plus sûr de son métier; mais il ne semble pas qu'il ait cherché à s'élever ni à élargir sa manière. Vernet avait ce bonheur (ou ce malheur?) de ne rien voir au delà de ce qu'il pouvait toucher. Il était content de lui et des autres, et je suis persuadé que ni Poussin ni Claude Lorrain ne lui ont jamais porté ombrage.

La fortune était venue, Vernet songe à se marier. Dans ses courses au bord de la mer, il s'était lié avec l'Irlandais Parker, qui commandait l'escadre pontificale. Parker avait une fille nommée Virginia, Vernet l'épousa. L'époque précise du mariage est inconnue; mais Lagrange la place avec vraisemblance en 1745, car on trouve à cette date sur le journal de Vernet cette note significative : « M. Joseph, le barbier, a commencé le 1er décembre 1745 à me faire la barbe et à accommoder les cheveux de madame, et le prix a été fixé à quinze pauls par mois pour tous les deux. » Nous ne savons presque rien de Mme Vernet. Elle était jolie, car en 1751 le peintre Natoire, passant à Marseille pour aller prenpre la direction de l'Académie de Rome, écrivait :

« Nous avons fait connaissance avec M. Vernet et la *soua signora esposa que veramente gratiosa* (*sic*). »

Vernet avait fait plusieurs voyages en France ; mais ce n'est qu'en 1753 qu'il s'y fixa définitivement. Agréé de l'Académie de peinture et de sculpture depuis 1745, il apportait son tableau de réception, un *Soleil couchant*, aujourd'hui au château de Saint-Cloud. Le marquis de Marigny, frère de Mme de Pompadour, qui était chargé de la direction des beaux-arts, le protégeait. Il le chargea de représenter les ports de France. On lira avec intérêt, dans le volume de Lagrange, les détails de cette grosse affaire, qui occupa Vernet pendant dix ans. Sa réputation ne cessait de grandir, et il ne pouvait suffire aux commandes. On le comparait à Poussin, on le mettait au-dessus de Claude. Diderot, avec sa verve fiévreuse, son éloquence intarissable, conduisait le chœur. Le roi voulut l'anoblir. Il répondit rudement : « Mon fils et ceux qui après lui hériteront de mon nom auront dans ce monde bien assez d'occasions de se montrer des sots ; je ne veux pas de mon chef leur en fournir une de plus. » Son esprit, sa bonne humeur, sa franchise lui avaient fait de nombreux amis. Il avait beaucoup de goût pour la vie mondaine et pour les plaisirs. Il était recherché, choyé, prôné. Il allait chez Mmes de Boufflers, de Pontchartrain, de Meulan, de Mazarin, d'Egmont, chez M. Necker, chez le président Molé, chez M. Dupin de Francueil. Il était lié avec Marmontel, avec Grimm, avec Diderot. Il reçut un jour une lettre anonyme bien faite pour flatter même un enfant gâté comme lui. Qui était cet aimable correspondant ? On ne sait : peut-être, pense

Lagrange, Mme Geoffrin ou Mme d'Egmont. La lettre est jolie et bien du temps, et je la donne en entier :

« Mon cher Vernet, il m'est arrivé hier une aventure qui m'a fait éprouver tous les mouvements dont une âme sensible et honnête est susceptible. Je vais vous la raconter tout simplement. M. de Villèle l'aîné envoya hier matin me demander si je voulais voir un nouveau tableau de Vernet qui venait de lui arriver. Je fis un soupir en disant en moi-même : Hélas ! il est bien heureux! et puis je lui répondis que je lui étais bien obligée de son attention, et qu'il me ferait plaisir. On apporte le tableau, on le met sur un chevalet, et me voilà à le regarder; et en le regardant, je disais : Vernet ne se soucie guère de la personne pour qui il a fait ce tableau, car il est bien beau. Je soupirais et je disais : « Il faut me consoler, je n'ai pas un si beau tableau, mais je suis aimée. » J'en étais là quand M. de Villèle est arrivé; je lui ai fait beaucoup de remercîments de m'avoir procuré le plaisir de voir un si beau tableau. Je lui ai demandé s'il était à lui ou à M. son frère; il m'a répondu « non » avec un air embarrassé. J'ai compris qu'il ne voulait pas me dire pour qui c'était, et je n'ai pas insisté. Nous avons parlé du tableau, nous en avons examiné les détails; il m'a demandé deux ou trois fois : « Vous le trouvez donc beau, madame? » J'ai répondu un oui bien prononcé, sans qu'il me fût venu aucun soupçon de ce qui devait m'arriver : 1° J'étais très-persuadée que vous ne tenteriez jamais de prendre votre revanche; 2° ce tableau, ayant une très-belle bordure, avait l'air d'avoir un maître. Enfin, M. de

Villèle, en me regardant en face, m'a dit : « Il est à vous, et voilà la lettre de Vernet. » Je ne puis pas vous exprimer ma surprise, mon étonnement, ma joie et ma reconnaissance. Ah! que vous auriez été embrassé de bon cœur si vous aviez été là, mon cher Vernet. Dans le moment, j'ai senti tous les sentiments de la propriété et j'ai vu le tableau d'un tout autre œil; il m'avait paru beau, et je l'ai trouvé charmant, et encore plus que charmant, délicieux, et j'ai compris qu'il avait généralement tout ce que je pouvais désirer. Oui, mon cher Vernet, je n'y désire rien. Couleur, site, perspective, fabrique, ciel, figure, accord, harmonie, fini parfait sans sécheresse. Enfin il est parfait à mes yeux, et votre procédé parfait pour mon cœur. Si je suivais tous les mouvements de mon âme et de mon cœur, je vous écrirais vingt-cinq pages où je dirais toujours la même chose, que je suis dans le ravissement du tableau et de vous. Je ne pouvais pas vous aimer ni vous estimer plus que je ne faisais, mais vous m'êtes beaucoup plus agréable. Je suis enchantée à présent que vous n'avez pas réussi la première fois; cela aurait été tout simple que vous m'eussiez fait d'abord un beau tableau; mais à présent notre aventure est devenue piquante et pittoresque.

« Adieu, je vous embrasse, vous, votre femme et votre enfant, un million de fois de tout mon cœur. J'aimerai bien aussi celui qui va naître; mais je suis fâchée que mon petit ami ne reste pas fils unique. »

Vernet aimait passionnément la musique. A Rome, il avait été très-lié avec Pergolèse. Le *Stabat* fut composé, dit-on, dans son atelier et sur son clavecin,

et il conserva jusqu'à sa mort, comme une pieuse relique de son ami, le brouillon de la première strophe de cet admirable chant. A Paris, il suivait assidûment les Italiens, l'Opéra et les concerts spirituels. Tout ce qui était mouvement, bruit et fête lui plaisait. C'était un brave homme, sain de corps et d'esprit, un bon père de famille, un bon ami. A Rome, il allait avec sa femme et ses camarades au théâtre Argentina, ou vider quelques *fiasques* de vin d'Orvieto à l'auberge du Ponte-Molle. A Paris, il faisait des parties avec les Coustou et les Vanloo à Vincennes, à Saint-Cloud, à la Râpée, à la Croix-Rouge, chez Philippe ou chez Dupré. Il ne dédaignait pas Nicolet, ni les *Fantoccini*, ni la foire de Saint-Germain, ni le Vauxhall; il ne manquait pas un feu d'artifice ni une séance d'escamotage. Il travailla et s'amusa jusqu'à la fin de sa vie. Quoique affaibli par l'âge, il envoya trois tableaux au Salon de 1789, où son fils Carle exposait son *Triomphe de Paul Émile*. Il mourut cette même année, « plein de joies, dit son biographe, n'ayant plus rien à attendre des hommes ni de lui-même, bercé par le succès jusqu'à l'enivrement, comblé de toutes les satisfactions que pouvait désirer son cœur de père. Livio, pourvu d'un bon emploi; Émilie, mariée à un homme distingué et déjà mère d'une gracieuse fille; Carle, époux de Fanny Morreau et père à son tour, que fallait-il de plus? Il avait joui d'une somme de bonheur qu'envieraient bien des hommes, et il léguait à ses enfants l'héritage de son bonheur. »

Novembre 1865.

HORACE VERNET[1]

Que ceux qui ne croient pas à l'hérédité de l'esprit et du talent lisent le charmant volume que vient de publier M. Amédée Durande sur les trois Vernet. Aussi loin que l'on peut remonter on trouve des artistes dans cette famille. Antoine, le plus ancien des Vernet connus, peignait des armoiries et des panneaux de voitures. Ses descendants, Joseph, Carle et Horace, se sont distingués dans le même art. Il y a plus : avec des nuances dans le mérite, en cultivant des genres différents, ils ont, à des degrés remarquables, des traits de caractère communs : le talent précoce, instinctif et prime-sautier plutôt que large et élevé ; une allure légère, sans effort ; plus de bon sens que d'imagination ; enfin, chez Joseph et chez Horace surtout, une extrême fécondité, une étonnante facilité d'exécution. Au moral, les ressemblances sont plus frappantes encore. De la gaîté, le goût du plaisir, de la vie mondaine et élégante, beaucoup d'esprit

[1] *Joseph Carle et Horace Vernet, correspondance et biographies,* par Amédée Durande. 1 vol. in-18. Paris, 1865.

et d'un esprit très-vif, très-franc et très-français, non dans ce qu'il a de plus fin et de plus distingué, mais intarissable et petillant; celui de l'atelier plutôt que celui du salon, quoique nos trois artistes aient vu la meilleure compagnie de leur temps, et sans y être jamais déplacés. Chez Horace, qui représente avec le plus d'éclat cette dynastie des Vernet, on trouve aussi, sous une apparence de légèreté, un fond très-remarquable de rectitude et de perspicacité. Ses lettres sont pleines non-seulement de naturel et d'entrain, mais d'observation, et elles réfléchissent avec une singulière vivacité ses qualités et ses défauts.

En écrivant ces trois biographies, M. Durande s'est effacé avec une modestie presque exagérée devant ses modèles. Autant que faire se pouvait, il les a laissés parler; il s'est borné à relier entre elles les pièces qu'il publie, à combler les lacunes de la correspondance, et nous ne reprocherons à ses appréciations et à ses digressions que d'être trop rares et trop sommaires. Ce n'est pas qu'une extrême sympathie ne le conduise quelquefois, je crois, jusqu'à exagérer l'éloge; mais son livre, fait avec tous les soins et les scrupules que peuvent inspirer l'admiration et l'amitié, enrichi de tous les documents précieux que la famille Vernet lui a fournis, sera lu avec beaucoup de plaisir et de fruit, et restera la source à consulter la plus abondante sur ce sujet. Nous n'avons pas l'intention de faire aujourd'hui une étude complète sur Horace Vernet, dont les lettres forment la partie la plus importante de ce volume; nous nous bornerons à emprunter à M. Durande des fragments et des renseignements qui éclairent quelques-uns

des points les plus intéressants, les moins connus, du caractère et de la vie du célèbre peintre.

Je passerai rapidement sur la jeunesse d'Horace Vernet. Il fut, nous dit son biographe, un très-mauvais écolier. Il passait son temps à flâner dans les ateliers de son père, de son grand-père Moreau et dans celui de son oncle, l'architecte Chalgrin. En 1810, il concourut pour le grand prix de Rome et échoua. Pour se consoler, il se maria. Il avait à peine vingt ans, et le peintre, qui supputait avec quelque complaisance dans le dernier temps de sa vie qu'il avait gagné la somme incroyable de cinq millions, n'avait pour toute fortune, le jour de ses noces, que quarante sous, beaucoup d'amour, d'ambition et d'espérance. Gérard le protégeait : il obtint quelques commandes et fit entre autres, à cette époque, le portrait du roi de Westphalie et la *Prise d'un camp retranché près de Glatz*. En 1814, il se battait à la barrière Clichy, en compagnie de son ami Charlet. En 1816, il était installé dans son atelier de la rue des Martyrs, rendez-vous de la plupart des artistes de ce temps, dont lui-même nous a fait le portrait dans un tableau que la gravure a popularisé, et sur lequel M. Montfort, l'un des plus anciens élèves de Vernet, l'un de ses amis les plus fidèles, a donné de précieux renseignements.

« Horace Vernet, lisons-nous dans les volumes de M. Durande, la cigarette aux dents et la palette à la main, faisait des armes avec un ancien officier de l'Empire, M. Ledieu, aujourd'hui directeur du Mont-de-Piété; M. Amédée de Beauplan jouait du piano; M. Eugène Lami soufflait dans une trompette, et, à

côté de lui, M. Moncarville battait de la caisse.

« Il y avait ensuite le groupe des causeurs : le général Boyer, M. de Lionne, le général Athalin, M. de La Riboisière, le célèbre graveur Jazet, M. Couturier de Sainte-Claire, le colonel Bro et les deux frères de Mme Vernet, MM. Pujol.

« Ladurner se promenait avec un singe sur l'épaule, et M. Guyot, tout en feuilletant un album, agaçait un bouledogue en arrêt devant lui. Un cheval, que l'on appelait *le Régent*, et qui avait été donné à Horace Vernet par le duc d'Orléans, servait de modèle.

« Le colonel Langlois, en bonnet de police, lisait le journal et rêvait déjà sans doute aux magnifiques panoramas qu'il nous a donnés depuis. Le docteur Hérault tenait à la main une tête de mort et l'examinait. M. Duchesne faisait l'exercice. Deux peintres, MM. Montfort et Lehoux, nus jusqu'à la ceinture, se chauffaient près du poêle et attendaient, pour boxer, que l'assaut de leur maître fût terminé.

« Seul, un jeune homme travaillait obstinément au milieu de ce tohu-bohu. C'était M. Robert Fleury, qui depuis, dans sa brillante carrière, a recueilli le fruit de son application. »

Cette vie de gaîté et de travail fut bientôt interrompue par un premier voyage que Vernet fit en Italie en 1820. Deux ans plus tard, il envoyait au Salon huit tableaux relatifs à des épisodes des guerres de l'Empire; ils furent tous refusés. Vernet ne manqua pas l'occasion, fit dans son atelier une exposition d'une quarantaine de ses ouvrages que MM. Jay et de Jouy louèrent à outrance. Dès ce moment, il

fut populaire. Sa réputation grandit très-vite, et en 1828, quoique très-jeune encore, il fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome.

Jamais la villa Médicis ne s'était vue à pareille fête, et les Romains gardent encore un très-vif souvenir de ces cinq années pendant lesquelles les échos du mont Pincio n'eurent guère le temps de dormir. C'était, avec plus de retenue cependant, la gaîté un peu folle de l'atelier de la rue des Martyrs. La charmante fille d'Horace Vernet, qui épousa plus tard Paul Delaroche, présidait ces réunions brillantes dont le peintre déjà illustre était l'infatigable boute-en-train. Cette vie mondaine ne lui faisait pas négliger pourtant ses devoirs plus sérieux. Il en sut même accepter qui ne lui étaient pas dévolus. En 1830 notamment, pendant les troubles très-graves qui suivirent la révolution de Juillet, notre ambassadeur s'étant retiré à Naples, Vernet n'hésita pas à prendre en main les intérêts français et à pourvoir à la sûreté de ses compatriotes. On trouvera dans le volume de M. Durande une belle lettre de M. Guizot qui le remercie de l'attitude ferme et digne qu'il sut prendre dans cette occasion. Je recommande également la correspondance qui s'établit entre le directeur de l'École et M. Thiers, au sujet de la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange, dont le ministre avait chargé Sigalon. Je dois dire que sur ce point je ne puis partager l'opinion de M. Durande, et que je ne saurais trop remercier M. Thiers d'avoir tenu bon, et d'avoir doté la France d'une belle copie d'un chef-d'œuvre qui se détruit à vue d'œil. Toute cette période de la vie de Vernet est très-remplie, très-brillante, et je veux

citer au moins quelques fragments de lettres du compositeur Mendelssohn, qu'on est assez surpris de trouver là, et qui décrit de la manière la plus piquante l'aspect, la physionomie du salon de la villa Médicis.

« Je veux, chère mère, te raconter une grande, très-grande joie que j'ai eue récemment. Je suis allé avant-hier pour la première fois en petit comité chez Horace Vernet, et on m'a prié de jouer. Or Vernet m'avait dit il y a quelques jours que *Don Juan* était la seule musique qui le touchât véritablement, surtout la scène du duel et l'apparition du Commandeur à la fin. Cette disposition me plaisait beaucoup en lui, et comme je voulais préluder au concerto de Weber, et que je me laissais aller, sans m'en douter, à improviser une fantaisie, je me dis que je lui ferais plaisir si je pouvais en venir à ces deux thèmes, et je les travaillai en effet vigoureusement pendant quelques minutes. Cela lui fit un si grand plaisir, que je n'ai guère vu personne en prendre autant à ma musique, et nous nous trouvâmes être tout de suite de vieilles connaissances. Un peu après, il s'approcha de moi et me dit à l'oreille : « Il faut que nous « fassions un échange; moi aussi j'improvise. » Et comme j'étais naturellement très-curieux de savoir ce qu'il voulai tdire, il me répondit que c'était un secret; mais il est comme un enfant, il ne put le garder un quart d'heure. Il revint donc, m'emmena dans l'autre pièce et me demanda si j'avais du temps à perdre. Il avait une toile tendue et toute prête; il voulait faire mon portrait. « Je garderai cela, ajouta-t-il, « comme souvenir de cette soirée; j'en ferai un pa« quet, et je vous l'enverrai ou je l'emporterai, à

« mon choix. » Je dis naturellement très-fort oui, et je ne puis vous exprimer la joie que j'eus de voir qu'il avait pris tant de goût et de plaisir à mon improvisation. Au reste, ce fut une soirée charmante. Quand je montai la colline, tout était si tranquille, si paisible ; dans la grande villa noire, une seule fenêtre était splendidement éclairée ; d'en bas, on entendait de la musique, des accords isolés, et le son produisait un effet ravissant au milieu de la nuit sombre. Dans l'antichambre, deux jeunes peintres faisaient l'exercice ; un troisième remplissait les fonctions de lieutenant et commandait ; dans la pièce à côté, mon ami Monfort (le frère du peintre de ce nom), qui a eu le prix de musique au Conservatoire, était au piano ; ses camarades l'entouraient et chantaient en chœur ; mais cela allait très-mal. Ils demandèrent à quelqu'un de chanter avec eux ; comme celui-ci objectait qu'il ne savait pas chanter : « Bah ! répondit-« on, qu'est-ce que ça fait? c'est toujours une voix « de plus. » Alors je m'en mis aussi, et nous nous amusâmes beaucoup. Plus tard, on dansa, et j'aurais voulu que vous vissiez Louise Vernet danser la saltarelle avec son père. Elle fut obligée de se reposer un instant ; prenant aussitôt le grand tambourin, elle nous releva de notre emploi au moment où nous ne pouvions plus remuer les mains, et se mit à taper sur l'instrument. Ma foi, j'aurais voulu être peintre ; cela aurait fait un beau tableau. Sa mère est la plus aimable femme du monde. Le grand-père, Carle Vernet (celui qui peint si bien les chevaux), dansa ce soir-là une contre-danse ; il était si léger, faisait de si beaux entrechats et des pas si variés, qu'on ne

pouvait regretter qu'une chose, à savoir, qu'il eût soixante-douze ans. Il fatigue deux chevaux par jour, peint et dessine un peu, et le soir il faut qu'il soit dans le monde... » Et plus loin, cette appréciation à la fois très-fine et très-naïve : « Tu me demandes des nouvelles d'Horace Vernet. Je crois pouvoir dire que j'ai appris quelque chose de lui et que tout le monde peut-être pourrait en faire autant. C'est la légèreté et l'aisance même lorsqu'il travaille. Dès qu'il voit une figure qui lui dit quelque chose, il la fait, et pendant que nous autres nous discutons pour savoir si on peut appeler cela beau, si c'est à louer ou à blâmer, il y a longtemps qu'il a fini autre chose. Il dérange tout à fait nos idées esthétiques. On ne peut pas apprendre cette fécondité; mais le principe est excellent, et la facilité joyeuse qui en vient, la fraîcheur du travail qui ne se fatigue jamais, sont des trésors que rien ne compense. Dans des allées d'arbres toujours verts qui maintenant, au moment des fleurs, exhalent un parfum exquis, au milieu des massifs du jardin Médicis, il y a une petite maison où l'on fait toujours un bruit quelconque qui s'entend de loin : des cris ou des querelles, ou bien un air joué sur la trompette, ou bien des abois de chien ; c'est là qu'est l'atelier. Le plus beau désordre y règne partout. Des fusils, un cor de chasse, un requin, des palettes, un couple de lièvres tués à la chasse; partout sur les murs des tableaux achevés ou à moitié faits. *L'Inauguration de la cocarde tricolore* (une composition bizarre qui ne me plaît pas du tout), des portraits commencés de Thorwaldsen, Eynard, Latour-Maubourg, quelques chevaux, l'esquisse et les études de

la *Judith,* le portrait du Pape, des têtes de Mores, des pifferari, des soldats pontificaux, votre humble serviteur, Caïn et Abel, enfin l'atelier lui-même, tout cela est appendu dans l'atelier. »

D'autres se seraient contentés de cette vie de travail et de plaisir; mais Horace Vernet était né voyageur. Malgré l'existence pleine de mouvement et de bruit qu'il s'était faite à Rome, il n'y put tenir jusqu'à la fin de son directorat. On peut dire que dès lors sa vie fut une odyssée, mais une odyssée heureuse, où il eut toujours le vent en poupe. En 1833, il sollicita et obtint d'être envoyé en Algérie. Dès qu'il eut mis le pied sur cette terre d'Afrique, il s'y sentit chez lui, et ce premier voyage confirma le goût qu'il avait toujours eu pour la peinture militaire. Il dut revenir à Rome pour reprendre ses fonctions. A la fin de son séjour, en 1835, sa fille épousait Paul Delaroche, et Vernet annonçait cette nouvelle en ces termes à son ami le docteur Biett : « Deux cents ans de peinture dans la famille et un croisement de races qui relèvera l'espèce, voilà du passé et de l'avenir : le premier pas trop mauvais, et l'autre superbe, il est permis de le croire. Je puis mourir à présent la bouche en cœur. » Vernet, on le voit, n'avait pas perdu sa gaîté.

De retour à Paris, Vernet ne tarda pas à se brouiller avec le roi Louis-Philippe. Les circonstances de cette rupture sont expliquées en détail par M. Durande. Il se rendit à Saint-Pétersbourg, où, par des motifs faciles à comprendre, l'empereur, qui désirait se l'attacher, le reçut de la manière la plus flatteuse. Cependant Vernet ne resta que quelques mois à

Saint-Pétersbourg, et donna pour prétexte à son retour le grand âge de son père et la santé de sa fille. Louis-Philippe venait de fonder le musée de Versailles. Cette création servait à souhait l'humeur vagabonde de Vernet, qui repartit pour l'Afrique. Il court le pays dans tous les sens, suit les expéditions. Ses lettres de cette époque sont très-vives, et pleines de descriptions et d'observations très-justes et très-nettes. A peine de retour, en 1839, il s'embarque pour l'Orient, visite Malte, l'Égypte, la Palestine. C'est, je pense, pendant ce voyage que se formulèrent ses étranges idées sur la peinture biblique et sur les costumes, idées qu'il a souvent exprimées, qu'il a malheureusement aussi appliquées, et qu'il réfutait cependant si bien lorsqu'il écrivait : « Dès mon arrivée ici (à Saint-Pétersbourg), Montferrand est venu me proposer l'exécution des peintures de l'église d'Isaac, chose que je devais refuser. Mes pieds ne sont pas faits pour le pavé que parcourent les dieux. Je marche avec les soldats sur les bas côtés; je m'en trouve bien. » En 1842, il retourna en Russie, où il fit cette fois un long séjour qui nous a valu la plus grande partie des lettres publiées par M. Durande. Il avait le temps d'observer et d'écrire pendant les longues nuits de Saint-Pétersbourg. « Ma gaîté naturelle, disait-il à Mme Vernet, ne m'a pas empêché de me créer une petite réputation de gravité que je dois au soin que j'ai mis à suivre plusieurs observations que j'ai pu faire sur le pays. Tu vas me dire que ce ne sont pas là mes affaires; mais, chère amie, il fallait bien employer le temps que j'ai dû passer à tâtons. »

Les jugements de Vernet sur la Russie sont très-sévères, et on ne s'est pas fait faute de les lui reprocher. Il a vu peut-être en noir; il s'ennuyait tant! « Je dîne presque tous les jours en ville, écrit-il, puis le soir je vais dans le monde, et tous les jours la même chose. C'est au pied de la lettre, car il n'y a pas la moindre variété. Qui a vu un salon les connaît tous; qui a mangé un dîner connaît toutes les cuisines, qui a entendu une conversation n'a plus rien à attendre de nouveau pour le lendemain. La conversation n'est autre chose qu'un cancan perpétuel, sans couleur, sans rien de piquant, par la raison que tous les Russes ont la même éducation, poussée au même degré, et que leur indolence naturelle ne va jamais au delà de la dose voulue par ce qu'on appelle les gens du monde. Tu juges qu'on a bientôt assez d'une semblable nourriture... Il y a des instants où je suis prêt à prendre mes jambes à mon cou; mais quitter l'empereur, qui est si bon pour moi, serait presque de l'ingratitude... Voilà, chère amie, tout ce que j'ai à te conter pour aujourd'hui. Dans quelques jours j'entamerai la question religieuse. Il se passe ici des choses si singulières que Mme de Genlis, avec sa bizarrerie, n'a pu rien inventer d'aussi fort. Je te citerai un seul exemple. La tante du comte W... a fait vœu, en 1812, que si les Français étaient repoussés, tout le reste de sa vie elle ne mangerait que sept fois pendant le carême, et jusqu'à présent elle a tenu parole. Je vois souvent cette brave dame. Elle se porte comme un charme. Ce qui m'étonne, c'est que tous les jeudis, jour de *bâfre*, elle s'en *fiche* une dose telle qu'à sa place un Limousin en crève-

rait. La baleine qui avala Jonas ne *déglutait* pas mieux; c'est-à-dire que la gaillarde serait capable d'engloutir le cétacé avec son prisonnier. Il n'en est pas de même des pauvres moujiks, qui ne mangent pendant sept semaines rien qui ait vécu ni rien de cuit; ils n'ont pour toute nourriture que des champignons conservés dans de l'eau de sel. Aussi l'époque de la mortalité est-elle à Pâques. Il paraît qu'alors ce sont des ripailles à faire trembler. Ce sera le moment où je ferai mes observations. Gare à vous tous qui m'écoutez ! Je vous le dis en vérité : l'homme sage se montrera à l'Orient, et la parabole de l'Évangile recevra son exécution. »

Le terme de son exil s'approche enfin. Non-seulement il s'ennuyait en Russie, mais la santé de sa fille lui donnait de nouveau de graves inquiétudes, qui n'étaient cette fois que trop motivées; aussi c'est avec une joie d'enfant qu'il voit venir le moment du départ. « Je n'aspire plus qu'à un seul bonheur, celui de me retrouver dans mes vieilles habitudes, avec de vieux amis, dans une vieille veste, donnant un soufflet à un vieux verre de vin, avec notre vieux cousin et nos vieux petits enfants, qui doivent avoir de la barbe depuis que je ne les ai vus. Quant à Louise et à son mari, ils ne portent encore que la canne; plus tard nous leur laisserons nos béquilles... Dans douze jours, chaque minute me rapprochera du poulailler. Quoique je ne sois plus qu'un pauvre coq, faute de mieux j'y chanterai tout comme un autre. Je ne veux plus quitter ma veste ni me laver les mains. La couleur n'est pas malpropre. Je veux peindre, et, après, vous considérer

tous, vous bien regarder, et quand tu me couperas la parole, j'aurai au moins le plaisir de vous dévorer des yeux. Allons, voilà ma tête qui se monte, et mes douze jours vont me sembler plus longs. Halte-là ! »

Horace Vernet était de retour à Paris dans l'été de 1843. Il fut encore chargé de décorer deux salles du musée de Versailles. C'est alors qu'il peignit l'un de ses ouvrages les plus remarquables : *la Prise de la Smala*. En 1845, nous le retrouvons en Algérie et au Maroc. Il revint juste à temps pour recevoir les derniers adieux de sa fille. La vieillesse approchait, et vers 1848 le talent du peintre s'affaiblit visiblement. Lui, si accoutumé au succès, s'aperçut mieux que personne de la froideur qui accueillit son tableau : *le Siège de Rome*. Il écrivit à Delaroche à ce sujet : « Je sens que bientôt il faudra en finir avant que, flétri par la vieillesse ou d'ennui et par anticipation, la triste solitude ne vienne *fermer la boutique*. J'ai promis encore quelques tableaux, je vais les faire. La montre marche toujours, mais les aiguilles ne marquent plus rien : autrement dit, ma vieille triture est encore là, mais le cadran n'indique plus ce que je voudrais faire comprendre. »

Horace Vernet fit encore un voyage en Afrique en 1853, et l'année suivante il suivait notre armée en Crimée; puis, sentant que décidément le moment était arrivé, il se retira dans une propriété qu'il avait aux environs d'Hyères.

« Au mois de mars 1858, dit M. Durande, il écrivait à M. Yvon : « J'ai apporté dans mon sac ma « vieille maîtresse, autrement dit ma palette. Toute « racornie et toute déjetée qu'elle soit, je lui fais sa

« toilette de temps en temps le matin, comme sou-
« venir du passé; mais, malheureusement, le soir
« je vais me coucher sans avoir obtenu la moindre
« de ses faveurs !... »

Deux ans après, il disait dans une lettre adressée à l'un de ses petits-fils, M. Philippe Delaroche : « Depuis quelques jours je me suis remis à peindre. Je fais des bœufs d'après nature, ce qui m'amuse comme un roi. En raison de mes yeux, je ne serai peut-être pas plus heureux que Louis XIV quand il faisait des vers ; n'importe, je jouis comme un enfant lorsque je patauge dans de la couleur. »

Ses derniers ouvrages furent *la Bataille de l'Alma, le Zouave trappiste,* les portraits des maréchaux Pélissier, Canrobert, etc. C'est ainsi qu'il arriva lentement, par des alternatives de repos forcé et de joyeux travail, au terme de sa glorieuse carrière. Il s'éteignit le 17 janvier 1863, après une terrible agonie, que surent du moins adoucir les tendres soins de ses petits-fils et de tout son entourage. Il ne regrettait de la vie qu'une seule chose, la manière dont il la quittait : « Mourir dans son lit comme un épicier, disait-il, c'est bien la peine d'avoir tant aimé la marine et l'armée. »

Septembre 1865.

HIPPOLYTE FLANDRIN[1]

Les amis, les élèves, les admirateurs d'Hippolyte Flandrin viennent de rendre à sa mémoire un double hommage. Ils ont rassemblé la plus grande partie de ceux de ses ouvrages qui pouvaient être transportés, et les ont placés dans la grande salle d'Exposition de l'École des Beaux-Arts, où le public sera admis à les visiter; ils ont publié en même temps un volume de lettres du célèbre peintre[1], avec une introduction importante sur sa vie, des notes et un catalogue raisonné dus à la plume compétente de M. Henri Delaborde. Ces documents écrits, ces tableaux, ces études, ces dessins, sans modifier d'une manière notable l'opinion que l'on s'était faite généralement du talent de Flandrin, présentent un intérêt vif et nouveau; car de leur comparaison ré-

1. *Lettres et Pensées* d'Hippolyte Flandrin, accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître, par le vicomte Henri Delaborde. Un volume in-8°, Paris, 1865.

sultera de la manière la plus évidente la parfaite conformité qui existait entre les opinions, les sentiments les plus intimes de l'homme et les inclinations du peintre, et cette étude démontrera la loyauté parfaite de l'artiste distingué que nous ne connaissions jusqu'ici que par ses ouvrages.

Flandrin ne s'est en effet jamais démenti, et c'est au plus profond de son cœur qu'était la source de ses inspirations pittoresques. Depuis le jour où il se mit, en arrivant tout jeune à Paris, entre les mains paternelles et puissantes de M. Ingres, jusqu'à celui où une mort prématurée vint interrompre son œuvre, il a marché d'un pas calme, méthodique, égal, avec une obstination sans violence, une fermeté sans ostentation, bien digne d'être remarquées, du côté où le dirigeaient les inclinations de son âme, des opinions religieuses sévères qu'il avait dès son enfance, qu'il conserva intactes jusqu'à la fin. Flandrin ne s'est pas trompé de route : son regard s'est porté presque d'emblée vers le but qu'il n'a cessé de poursuivre, et dont rien n'a pu le distraire du moment qu'il l'eut aperçu. Tous ses instincts l'attiraient vers le genre de peinture qu'il adopta au début de sa carrière. Ses œuvres sont le fruit de sa pensée, la forme nécessaire et spontanée de ses sentiments. Ses convictions dirigeaient sa main, et c'est par ce point surtout qu'il se rattache aux maîtres anciens. Point de doutes ni d'hésitations ; point d'orages ni d'angoisses dans cette âme honnête et tranquille : une chaleur douce et contenue, un flot égal et soutenu ; la force que donnent la paix intérieure : la foi paisible, sans effort, de la femme et de l'enfant. Lui aussi aurait pu

dire, mais dans le ton particulier que commandait un tempérament essentiellement modéré : « J'ai cru, c'est pourquoi j'ai parlé. » C'est une très-belle chose et très-rare que cette harmonie, cette concordance parfaite entre la vie intime d'un homme et ses œuvres ou ses actions. C'est un spectacle bienfaisant et qui ne manque certes pas de grandeur; aussi ne saurions-nous trop remercier les ordonnateurs de l'Exposition de l'École des Beaux-Arts et les éditeurs du volume des *Lettres de Flandrin* d'avoir donné l'occasion au public d'apprécier un artiste de ce mérite d'une manière plus complète et pièces en main.

La commission d'Exposition a, du reste, trouvé dans la famille du peintre, dans l'administration, chez les possesseurs des tableaux ou des dessins de Flandrin le concours le plus cordial et le plus empressé; de sorte qu'elle a pu réunir un nombre d'ouvrages qui paraîtra considérable si l'on n'oublie pas que Flandrin s'est occupé surtout de peinture murale. Ajoutons que cette Exposition est disposée avec une entente, un goût, un tact, témoignages d'une sollicitude qui, elle aussi, est un hommage rendu au maître, au confrère, à l'ami.

Les ouvrages exposés peuvent se diviser en trois groupes : les tableaux, puis les portraits, enfin les esquisses des peintures murales, avec les études, les dessins et croquis de toute sorte, et les photographies qui s'y rapportent.

Flandrin n'a fait qu'un très-petit nombre de tableaux. A l'exception du *Saint Louis dictant ses Etablissements,* qui est daté de 1841, tous ses ouvrages

de cette nature appartiennent à son premier séjour à Rome et ont été exécutés pendant les cinq années qu'il passa comme pensionnaire à la villa Médicis. C'est d'abord et comme envoi de première année, *Polytès, fils de Priam, observant le camp des Grecs*, étude de figure nue qui, tout en présentant quelques parties remarquables, n'est cependant pas des plus heureuses et ne vaut pas, de bien loin, le jeune homme nu assis sur un rocher que Flandrin peignit trois ans plus tard, en 1836 ; puis *Dante conduit par Virgile et offrant des consolations aux mânes des envieux*, grande toile peu connue à Paris, et qui intéressera, je crois, vivement. Ce tableau, exécuté en 1835 comme envoi de seconde année, est l'un des plus remarquables de Flandrin, et à l'égard de l'effet, du clair-obscur, de l'impression vraie et saisissante, je ne crois pas qu'il ait jamais mieux fait. Je crains d'avoir été précédemment un peu injuste à l'égard de cet ouvrage, qui a quitté Paris depuis trente ans et que je n'avais vu que très en courant au musée de Lyon. La figure de Dante, simple et grandiose, drapée de rouge, se détache de la manière la plus franche et la plus harmonieuse dans la localité grise du tableau. Le fond de rochers est largement disposé ; le groupe des envieux très-habilement composé ; enfin la jambe sous la draperie et le pied nu du personnage le plus rapproché du spectateur sont un magnifique morceau de peinture, d'un dessin sévère et vrai, d'une facture large et vraiment magistrale. A cette époque déjà, Flandrin possédait la plupart des qualités qui le distinguent.

C'est immédiatement après le Dante que Flandrin

fit, pour sa troisième année, son premier ouvrage religieux, *Saint Clair guérissant des aveugles*. C'est, dit-on, de tous ses tableaux celui que le peintre regardait comme le meilleur, et je crois qu'il avait raison. La composition est excellente en effet, disposée d'une manière très-ingénieuse dans une toile en hauteur. Il y a là beaucoup de savoir, et de savoir de bon aloi. Il y a aussi beaucoup de sentiment pittoresque et de distinction. Les têtes, en particulier, sont fort belles. L'ensemble me paraît cependant un peu monotone, uniforme et mou. Après ce tableau, Flandrin revint encore une fois aux sujets profanes dans une jolie esquisse, *les Bergers de Virgile*, commencée à Paris, et qu'il compléta et termina pour son envoi de quatrième année. Le paysage est élégant et distingué, les figures sont bien disposées; cependant l'aspect général est un peu froid. Du savoir et du goût toujours; mais le peintre de Saint-Vincent-de-Paul a bien fait de ne pas s'engager plus avant dans cette direction.

Le tableau d'envoi de cinquième année, *Jésus-Christ et les petits enfants*, est, en dehors de ses décorations murales, l'ouvrage le plus important qu'ait exécuté Flandrin. Ce n'est pas le meilleur. La disposition ne manque pourtant pas de grandeur. La femme drapée de jaune au premier plan est peinte avec une grande habileté ; les enfants sont pleins de naturel et de gentillesse; mais la composition n'a rien d'imprévu ni de saisissant, les figures principales ont peu de caractère individuel. Ce tableau a peut-être un peu souffert. Les ombres sont opaques; les noirs, en s'exagérant, ont donné à l'ensemble un

aspect dur et terne à la fois. C'est du reste là un défaut que l'on pourrait relever dans la plupart des ouvrages de Flandrin.

Je m'arrêterai peu aux portraits; ils sont très-connus. C'est un genre où Flandrin réussissait tout particulièrement, où ses excellentes qualités se montrent dans tout leur jour, et je peux sans inconvénient me borner à en signaler quelques-uns des meilleurs. D'abord le célèbre portrait de femme connu sous le nom de *la Jeune Fille à l'œillet,* puis celui de Mme Vinet, peinture forte, sobre, sérieuse et d'une grande vérité morale; ceux de l'Empereur, du prince Napoléon, de M. Broëlmann, de M. de Rothschild, de Mlle Legentil; enfin celui du peintre lui-même, très-jeune et vu de profil, d'une grande perfection de modelé, est saisissant d'expression, et, à ce point de vue, l'un des meilleurs de Flandrin.

Les esquisses peintes et les dessins méritent une attention toute particulière. Les décorations murales ont occupé la plus grande partie de la vie de Flandrin. C'est là, on peut le dire, qu'il a mis tout son savoir, tout son talent, tout son cœur, et qu'il s'est élevé le plus haut. Il était peintre religieux avant tout, et il entendait d'une manière remarquable la décoration monumentale. C'est dans ce genre d'ouvrages, dans cet ordre de sujets qu'il a trouvé ses plus fortes, ses meilleures inspirations. Mais ces décorations murales, placées pour la plupart à une grande élévation dans les édifices obscurs, sont difficiles à bien voir et à bien apprécier. Ici on pourra les étudier commodément et à loisir, et si j'en juge par ce qui m'est arrivé à moi-même, on

trouvera cette étude pleine de charme et d'enseignements. Il faut dire que les ordonnateurs de l'Exposition n'ont rien négligé, qu'ils ont réuni, toutes les fois que cela s'est trouvé possible, les dessins et les études aux esquisses peintes ou aux lithographies, de manière à permettre de suivre la pensée du peintre dans toutes ses transformations, dans tous ses développements, d'assister pour ainsi dire à l'enfantement de chaque œuvre. On trouvera à l'École des Beaux-Arts les esquisses des peintures de la chapelle de Saint-Jean, à Saint-Séverin; celles du chœur de Saint-Germain-des-Prés; toutes les lithographies exécutées par Flandrin lui-même des frises de Saint-Vincent-de-Paul avec les dessins qui s'y rapportent; une série des plus complètes d'esquisses des peintures de la nef de Saint-Germain. Pour ce dernier ensemble, on ne s'est pas borné à nous donner les esquisses peintes et les études; on a fait photographier chaque tableau, de sorte que le spectateur a sous les yeux, à la fois et dans une suite de pièces qui s'expliquent et se complètent, le point de départ, chacun des pas intermédiaires, chacun des essais successifs, des tâtonnements, l'histoire de chaque pensée, pourrait-on dire, puis le terme où d'efforts en efforts l'artiste est parvenu. Dans cet examen, on trouvera donc, à côté de vives jouissances, de curieuses révélations sur la manière de procéder de Flandrin. Il exécutait avec une sûreté et une précision extraordinaires, morceau par morceau et presque toujours au premier coup. On le sait, on le voit, on en trouvera la preuve dans deux têtes d'étude inachevées, entre autres, qu'il peignit

à Rome pendant les derniers jours de sa vie. Mais ce que ses dessins nous révèlent et ce que nous ne savions pas d'une manière aussi précise, c'est que le dessinateur procédait avec autant de calme et d'aisance que le peintre. Tous les dessins de Flandrin sont faits de la même manière, achevés au même degré, propres et nets, sans surcharges, sans corrections ni *repentirs,* et tels qu'on les pourrait croire soigneusement copiés d'après un autre. Quoiqu'ils n'aient pas toujours autant d'accent et d'originalité qu'on pourrait le désirer, ils sont exécutés avec une remarquable assurance. Le doute, l'angoisse n'agitaient pas plus l'esprit et la main de Flandrin que sa conscience et son cœur. Sans cesse préoccupé de faire bien et même de faire de mieux en mieux, il semble cependant qu'il ne voyait pas au delà de ce qu'il pouvait atteindre, et il n'a guère connu ces orages qui troublent et tourmentent les artistes de la plus haute race, les âmes de la plus forte trempe. « La nature accorde beaucoup à ceux qui la suivent et lui demandent humblement », disait-il. Le mot de M. Ingres « qu'elle accorde tout à ceux qui lui demandent en face, qu'elle n'est avare que pour les pauvres honteux », est autrement fier et vrai. Ces deux expressions caractérisent exactement le tempérament du maître et celui de l'élève, et marquent aussi la distance qui les séparent.

Les lettres d'Hippolyte Flandrin, éditées avec beaucoup de luxe et de soin, intéresseront surtout ses amis les plus directs, ses élèves, sa famille. C'est pour ce petit cercle qu'elles ont été pieusement recueillies. Elles touchent peu aux événe-

nements extérieurs, dont Flandrin ne paraît pas s'être jamais beaucoup occupé ; elles répètent les mêmes sentiments honnêtes et affectueux. Son âme est une eau calme et dont on voit d'emblée le fond. Rien ou presque rien sur l'art, sur les procédés particuliers du peintre : ses parents d'abord, puis son maître bien-aimé, et l'on peut dire adoré, ses amis, MM. Baltard, Ambroise Thomas, M. Gatteaux, qui dès son retour de Rome l'aida de son crédit ; c'est tout. Je trouve cependant quelques mots émus sur la Pologne, une appréciation pleine de justesse et de perspicacité sur le talent d'Overbeck, puis cette phrase sur Decamps, que je note avec plaisir : « Comme toi, cher ami, j'ai amèrement déploré la mort du pauvre Decamps. Quelle triste fin ! Et puis c'était un artiste, celui-là ! » Mais, en général, je le répète, les indifférents feront bien de ne pas ouvrir ce livre ; ils n'y trouveraient pas ce que l'on cherche d'ordinaire dans les correspondances intimes. Je recommanderai tout particulièrement le commencement et la fin du volume, qui se rapportent aux premières années que Flandrin passa à Paris et à son second séjour à Rome.

Hippolyte Flandrin arriva à Paris en compagnie de son frère Paul, en avril 1829. Les deux jeunes gens entrèrent presque aussitôt chez M. Ingres. Ils étaient très-pauvres, et les lettres nous fournissent sur cette première période les détails les plus intimes. « Je vais te dire maintenant, écrit-il à son père, comment nous vivons. Notre déjeuner monte à chacun cinq sous, ce qui fait pour le déjeuner entre deux dix sous. Ensuite nous travaillons jusqu'à six heures,

que nous allons dîner pour chacun quinze sous, ce qui fait quarante sous. Nous mangeons dans un restaurant très-propre, où nous ne mangeons que les choses les plus simples et les plus naturelles.... Notre mobilier est composé d'un lit, ayant bois de lit, paillasse et un matelas, d'une table, de deux chaises, d'un chandelier et d'un pot à l'eau. J'oubliais le balai. Ainsi, de Lyon, tu peux voir l'état de notre ménage, que nous tenons propre et aussi bien rangé que possible. » M. Ingres ne tarda pas à s'apercevoir de la position difficile où se trouvaient les deux frères. « Dans ta dernière lettre, écrit encore Hippolyte à son père, tu nous dis de nous ouvrir à M. Ingres et de lui dire dans quel état nous sommes. Il n'a pas attendu cela. M. Foyatier lui en a glissé quelques mots; alors il m'a fait venir chez lui, il m'a encouragé, et m'a dit qu'il nous faisait don de 20 francs par mois, ce qui est la moitié du prix de ses leçons. Pense comme je l'ai remercié! Mais il m'a dit de n'en parler à personne ou que je le fâcherais beaucoup. » Dans toutes les circonstances, M. Ingres montrait à Flandrin le plus vif, le plus touchant interêt. Après un concours de l'école où l'élève déjà préféré n'avait pas réussi, le peintre illustre dit en le montrant à ses camarades assemblés : « Voilà celui qui méritait la médaille, mais on a fait une injustice horrible. Vous avez eu sept voix pour vous et l'autre onze. Ah! cela m'a fait bien de la peine. J'en ai été malade, car en vous maltraitant on maltraite mes enfants. » En 1832, Flandrin concourut pour la seconde fois et remporta le grand prix; mais il avait traversé, entre sa sortie de loge et le jugement, quelques jours d'an-

goisses terribles. « M. Ingres, mon bon maître, écrit-il, est, comme moi, sur des charbons ardents. Il me dit souvent : Oh! si vous aviez bien fait, que je vous aurais d'obligations! » Le mot sort du cœur; il est charmant.

Une fois à Rome et affranchi des difficultés matérielles, Flandrin se livra sans distraction aux études les plus sérieuses. Il menait une vie sévère, dont ses camarades de la villa Médicis ne parlent qu'avec respect. A son retour à Paris, il eut encore à traverser quelques années assez pénibles. Cependant, et quoique son beau tableau de *Saint Clair guérissant les aveugles* n'eût été payé que 1,000 francs, ses envois avaient été très-remarqués, et il fut presque aussitôt chargé de décorer la chapelle de Saint-Jean, à Saint-Séverin. Depuis ce moment, sa réputation ne fit que grandir, et peu d'artistes ont été, autant que lui, complétement appréciés de leur vivant. L'an dernier, à pareille époque à peu près, Flandrin, très-fatigué de ses derniers travaux de Saint-Germain-des-Prés, se rendit à Rome pour se retremper et reprendre haleine. Il revit cette ville deux fois sainte pour lui, et avec quelle émotion! Je le laisse parler : « Au moment de mon entrée, les derniers rayons du soleil doraient les hauteurs du Pincio. Après avoir pris nos premiers arrangements et dîné chez Lepri, nous avons, par une sorte d'attraction, monté les degrés de la *Scalinata*. Je me suis approché de la villa, ému comme un amoureux; là, caché dans l'ombre des chênes verts qui protégent la petite vasque, je contemple avec attendrissement ses murs, et tout bas (car il y a un groupe de personnes, de pen-

sionnaires peut-être à quelques pas de nous) je raconte à ma femme, à mes enfants, mes bons, mes chers souvenirs. En redescendant par la *Salita,* nous passons devant la madone que vous (M. Ingres) y avez fait placer, et de toutes les forces de mon cœur je prie pour vous devant la douce image. »

Cependant la santé de Flandrin était de plus en plus chancelante. Les nouvelles qu'il recevait coup sur coup de Paris, et qui lui apprenaient les graves modifications que l'on venait d'apporter à l'organisation de l'École des Beaux-Arts et de celle de Rome, l'émurent beaucoup. Les lettres qu'il écrivit à cette occasion sont pleines de force et de dignité. Très-affaibli, il se traînait encore. Le 4 mars, il allait visiter les fouilles d'Ostie en compagnie de M. Schnetz, du général Bertin de Vaux, de MM. Arlès-Dufour et Visconti, et nous trouvons sur cette excursion quelques phrases qui témoignent de l'impression profonde qu'elle lui causa. « Il est trois heures, dit-il, et par conséquent trop tard pour aller à Castel-Fusano ; nous reprenons la route de Rome, en retournant vers les montagnes et en laissant la mer derrière nous. C'est la belle heure. Un doux soleil réjouit tout de sa lumière. Les nombreux troupeaux errent partout, suivis chacun de leurs petits, veaux, poulains ou agneaux. Les arbres fruitiers sont chargés de fleurs, l'aubépine apparaît, et ces grâces, cette jeunesse, ce renouveau sur le sol austère de cette campagne, ont un charme de contraste qui touche et attendrit. »

Ces lignes sont les dernières que Flandrin ait

écrites sur son journal, et c'est l'âme encore pleine de ces sentiments doucement émus, affectueux, conformes à sa nature, qu'il fut saisi d'une maladie accidentelle, qui l'emporta en quelques jours.

Mars 1865.

HEIM

Le peintre distingué que nous venons de perdre était peu connu de la génération à laquelle j'appartiens. Par son talent très-réel et très-sérieux, il occupait cependant une place élevée au milieu de ces artistes qui dérivent plus ou moins directement de l'école de David. Il avait eu ses jours de succès et d'éclat, et pendant les trente premières années de ce siècle il marcha de pair avec les plus grands. Son *Massacre des Juifs,* que l'on voit aujourd'hui au musée du Luxembourg, fut, avec *le Vœu de Louis XIII,* de M. Ingres, l'événement du Salon de 1824 ; mais, par un de ces caprices du sort qui se plaît à enfler outre mesure la réputation des uns et à rabaisser sans motif celle des autres, le nom de ce peintre éminent était presque tombé dans l'oubli, lorsque l'Exposition universelle de 1855, en le remettant en lumière, lui rendit sa place légitime, Ceux des tableaux de Heim qui furent exposés alors, *le Martyre de saint Cyr, la Victoire de Judas Macha-*

bée, le Martyre de saint Hippolyte, le Massacre des Juifs, saint Hyacinthe invoquant la Vierge, la Bataille de Rocroy, Charles X distribuant des récompenses aux artistes, de nombreux portraits aux crayon furent pour beaucoup d'entre nous une sorte de révélation, et on ne crut pas trop faire en décernant une des grandes médailles d'honneur à l'auteur de tant d'importants ouvrages.

François-Joseph Heim naquit à Belfort le 16 décembre 1787. Il montra de bonne heure un goût prononcé et les plus brillantes dispositions pour les arts du dessin. Son père, amateur éclairé, pressentit ses dispositions et le mit à l'École centrale de Strasbourg, où il remporta le premier prix de dessin à l'âge de quinze ans. Il vint à Paris en 1803, et entra dans l'atelier de Vincent, où il trouva Horace Vernet, Alaux, Picot, Forestier, Pallière, Gassies. Trois écoles se disputaient alors les jeunes gens qui se destinaient à l'étude de la peinture; mais, quoique rivaux, David, Vincent, Regnault obéissaient aux mêmes préoccupations, professaient les mêmes doctrines, et d'une manière générale suivaient la même route. David n'était pas, autant qu'on pourrait le croire à distance, le seul représentant ni l'inventeur du système, et M. Delécluze a très-judicieusement remarqué que « l'artiste a obéi à un grand mouvement intellectuel, mais qu'il ne l'a pas imprimé ». David a donné son nom à l'école qui a régné sans partage pendant le premier tiers de ce siècle, et c'est justice. Par son enseignement, son influence fut prépondérante; ne craignons d'ailleurs pas de le dire, par son génie il est

hors de pair. Mais la réforme qu'il accomplit était dans l'air. Elle avait été préparée par Vien, et bien plus encore par les débordements de l'époque précédente qui devaient amener une violente réaction. Le jeune Heim apprit donc chez Vincent le style héroïque alors en faveur. Dès 1806, il concourait pour le grand prix. Le sujet était *le Retour de l'enfant prodigue*. Boisselier l'emporta, et Heim n'obtint que le second prix. Il se présenta de nouveau l'année suivante. Son tableau, *Thésée vainqueur du Minotaure*, excita, nous dit l'un de ses contemporains, un véritable enthousiasme, et le grand prix lui fut décerné par acclamation. Il n'avait que vingt ans.

Cet ouvrage est encore à l'École des Beaux-Arts, et il est intéressant à étudier. Il appartient bien par ses caractères principaux à l'école de David : une simplicité systématique, l'harmonie des lignes, des groupes savamment balancés, des formes nobles très-arrêtées et châtiées, un dessin précis et tendu jusqu'à la sécheresse, un savoir déjà très-remarquable mis au service d'une conception erronée de l'antique; cependant, si je ne m'abuse, on pourrait découvrir dans ce premier tableau les germes au moins des qualités qui caractérisent le talent de Heim et lui donnent une physionomie particulière et vraiment originale : je veux dire une grande vigueur de modelé et une distribution très-habile de la lumière. Ce sont là des qualités que l'on ne rencontre guère chez les peintres de cette école, et l'on pourrait croire que, sans négliger l'étude des statues antiques, l'élève de Vincent se préoccupait aussi de Tintoret, du Caravage ou de Valentin.

A Rome, le jeune Heim travailla beaucoup. Il envoya plusieurs tableaux d'une certaine importance qui sont, si nous ne nous trompons, à Strasbourg et à Bordeaux. A Paris, ses débuts furent brillants. Il exposa pour la première fois au Salon de 1812 et remporta d'emblée une médaille d'or de première classe. En 1819, il présenta quatre ouvrages considérables : *la Résurrection de Lazare, Titus pardonnant aux conjurés, Vespasien distribuant des secours au peuple* et *le Martyre de saint Cyr et de sainte Juliette*. Ce dernier tableau est dans l'église de Saint-Gervais. C'est certainement l'un des meilleurs de l'artiste, quoique la partie supérieure de la composition soit confuse, et que l'ensemble manque un peu d'équilibre. La scène principale, le martyre de sainte Juliette, est vraiment belle, simplement écrite, d'un effet dramatique et saisissant. La sainte est attachée sur le chevalet au premier plan. Inattentive à la douleur, elle lève la tête et le bras vers son enfant. Un bourreau, en arrière, dans une attitude pleine d'énergie et de justesse, s'apprête à la frapper. Un jeune homme, appuyé d'une main au chevalet, se baisse pour ramasser un paquet de verges. Cette figure, repliée en avant, d'un dessin très-ferme, très-pur, très-large, est exécutée de main de maître. Les personnages qui entourent la sainte, à la droite du tableau, ont également beaucoup de caractère, et, bien qu'on ne puisse pas comparer cet ouvrage au *Massacre des Juifs,* au Musée du Luxembourg, il prouve de la manière la plus évidente que Heim était nourri des plus fortes études, des principes les plus sains et les plus sévères, et

qu'il avait consulté avec profit les grands maîtres italiens.

De 1819 à 1823, Heim exécuta un certain nombre de tableaux très-divers par les sujets, et d'une valeur assez inégale. C'est de cette époque que datent *le Rétablissement des Sépultures royales à Saint-Denis,* le *Martyre de saint Hippolyte, la Délivrance du roi d'Espagne, Sainte Adélaïde.* Mais quelle que soit leur valeur, tous ces tableaux devaient être effacés par *le Massacre des Juifs* qu'il exposa au Salon de 1824, où il obtint un succès très-grand et certainement mérité.

Ce tableau est en effet la page, sinon la plus considérable, au moins la plus remarquable de l'œuvre de Heim. Ces sujets dramatiques convenaient à son genre de talent, et il les a traités avec prédilection. C'est un épisode tiré de l'histoire des Juifs par Josèphe : « Sur la foi de faux prophètes, lisons-nous dans le livret, un nombre considérable d'hommes, de femmes, d'enfants s'étaient réfugiés dans une des cours du temple de Jérusalem, croyant être épargnés ; mais ils furent tous massacrés. Un Juif chercha à défendre sa femme renversée par un soldat furieux et foulée aux pieds de son cheval... »

La scène est largement, simplement conçue, et dans les données sévères et élevées qui conviennent à la peinture d'histoire. La femme qui vient d'être renversée, étendue au premier plan en travers du tableau, tient de sa main droite son enfant pressé contre elle. Elle porte la gauche, par un geste deterreur et de supplication, vers le cavalier, qui lève sa hache et que son mari s'efforce d'arrêter. A gauche, un jeune homme à genoux tend les mains vers un sol-

dat qui va le frapper. On aperçoit dans le fond obscur des groupes de combattants et l'architecture du temple à demi ruiné. Les personnes placées aux points de vue les plus divers conviendront que la femme couchée et l'enfant au premier plan sont un magnifique morceau de peinture, et ce groupe suffirait à lui seul pour donner à Heim une place distinguée dans l'école à laquelle il appartient. Toutes ses belles qualités, le sentiment du dessin et de la forme, l'exécution vigoureuse, large et vraie, se trouvent réunies dans ces deux figures. L'homme qui retient le cheval est également très-beau; son mouvement a beaucoup de franchise et d'ardeur. Le modelé est d'une extraordinaire énergie, peut-être même un peu violent, exagéré et *noueux*. C'est là un écueil que Heim n'a pas toujours évité, et que l'on retrouverait dans *le Vésuve* du plafond du musée Charles X.

Mais ce qui me frappe tout particulièrement dans ce bel ouvrage, c'est l'excellente distribution de la lumière, la bonne entente du clair-obscur et de l'effet, et l'unité de couleur qui en résulte. Sur ce point, Heim — dans quelques-uns de ses ouvrages tout au moins — est bien supérieur à David lui-même, dont les compositions sont morcelées, dont les groupes et les figures sont isolés les uns des autres et égrenés pour ainsi dire. C'est par cette entente de l'effet, me semble-t-il, ainsi que par une exécution plus réelle et plus souple, que Heim se distingue de la plupart des peintres de l'Empire. C'est par là qu'il les surpasse, et nous comprenons l'émotion que causa

cette toile au Salon de 1824, alors que l'école de David était déjà en pleine décadence.

Les quelques années de 1824 à 1830 furent les plus brillantes et les plus fécondes de la vie de l'artiste. En 1827, il donnait, avait un *saint Hyacinthe,* son célèbre tableau représentant *Charles X distribuant les récompenses aux artistes après l'Exposition.* Cet ouvrage, qui renferme plus de soixante portraits de personnages plus ou moins connus, a excité beaucoup d'intérêt. Il a du mérite, et il est étonnant qu'un homme qui jusqu'alors n'avait traité que les sujets les plus sérieux et même les plus sévères ait autant réussi dans le genre anecdotique. Cependant je crois que le succès qu'obtint cette toile est dû autant à la curiosité qu'inspirait cette collection de portraits qu'à la valeur du tableau.

C'est à la même époque que Heim peignit son grand plafond du musée Charles X, au Louvre : *le Vésuve recevant des mains de Jupiter le feu du ciel,* avec les compartiments des voussures, et aussi, à ce que je pense, les peintures allégoriques du plafond de la salle de Joseph Vernet. Cette grande composition du Vésuve, dans laquelle on pourrait relever quelques bonnes parties — les trois femmes qui s'approchent en suppliantes de Jupiter, une figure vue de dos d'un dessin très-audacieux — ne me paraît pas être parmi les meilleurs ouvrages du peintre. La décoration murale ne convenait pas, je crois, à son genre de talent ; la nécessité où il se trouvait de peindre sur des fonds très-clairs lui interdisait de développer ses meilleures qualités. Je n'en veux pour preuve que cette vaste composition *la Présenta-*

tion au temple, dont il décora l'une des parois du chœur de Notre-Dame-de-Lorette, et dont, malgré des efforts évidents pour bien faire, la réussite ne me paraît pas complète.

Heim fut nommé, en 1829, membre de l'Institut. Il succédait à Regnault. Après 1830, il fit encore un tableau important, *Louis-Philippe recevant les députés au Palais-Royal.* Puis il se laissa oublier pendant douze ou treize ans. En 1847, il revint au genre anecdotique, espérant sans doute renouveler le succès que lui avait valu son *Charles X distribuant les récompenses.* Ce nouvel ouvrage représentait *Une Lecture au Théâtre-Français.* Il réussit très-peu. En 1859, il exposa encore soixante-quatre portraits de membres de l'Institut, que l'on voit aujourd'hui au musée du Luxembourg. Ce furent là, si je ne me trompe, ses adieux au public.

Entre le dédain injuste, injurieux que l'on n'a pas épargné à Heim et l'admiration sans réserve et sans mesure, il y a place pour la justice. Heim n'est pas un artiste de premier ordre; mais ce que l'on peut dire, c'est qu'il avait un talent vrai, solide, élevé, fortifié par les meilleures études, et la grande école de l'Empire ne le reniera certainement pas pour l'un de ses fils les plus distingués. De son vivant d'ailleurs, à cette Exposition de 1855, où étaient réunis la plupart de ses meilleurs tableaux, le public tout entier reconnut hautement le mérite d'un artiste qu'il avait négligé ou méconnu. Heim est de son temps. Il est resté fidèle à des principes qui ne sont plus en faveur. Il a les défauts naturels à son école, mais il a aussi quelques qualités qui lui sont personnelles,

qui lui donnent une véritable originalité, et l'artiste qui a peint quelques-unes des figures de *Saint Hippolyte* et de la *Sainte Juliette,* le superbe groupe du premier plan du *Massacre des Juifs,* mérite de n'être pas oublié.

Octobre 1865.

TROYON

La vente des tableaux, esquisses, études, dessins laissés par Troyon commencera le 22 janvier, et se poursuivra jusqu'à la fin du mois. Le catalogue qui vient d'être publié compte 550 articles, et un grand nombre de ces articles dans les dessins ne comprennent pas moins de 20 ou 30 feuilles. C'est beaucoup : je crains que ce ne soit trop. Il me semble que lorsqu'un artiste n'est plus là pour prendre soin de sa gloire, on devrait, par respect pour lui, agir avec une grande réserve et ne livrer à la publicité que ceux de ses ouvrages qui peuvent ajouter à sa réputation, ou qui tout au moins ne risquent pas de la compromettre. Il est possible qu'on ait fait ce choix sévère pour les dessins et les études de Troyon ; mais il se peut aussi qu'on ait conservé bien des choses qu'il n'aurait pas hésité à jeter au feu, et nous verrons peut-être les amateurs et cette foule de gens difficiles à classer qui marchent à leur suite, renouveler, à propos de ce peintre, les extravagances qui ont marqué la vente

de Delacroix. L'hôtel de la rue Drouot est devenu une succursale au petit pied de la Bourse. Ces folies ne peuvent avoir pour résultat que d'amener de violentes réactions, et nous n'aimons pas à voir les œuvres d'art recherchées ou dédaignées suivant les caprices de la mode. Que l'on garde comme de précieuses reliques les moindres croquis d'un Raphaël ou d'un Michel-Ange, rien de mieux; mais Troyon n'était pas un génie de premier ordre, comme quelques-uns de ses amis voudraient nous le faire entendre. C'était un artiste laborieux, d'un talent réel et très-sympathique, et, sans sortir des limites de la vérité, on peut dire assez de bien de lui pour que les exagérations que nous voyons se produire nous paraissent sans sel et sans utilité.

Troyon appartenait à ce groupe de peintres naturalistes et romantiques qui de 1832 à 1838 se mirent en révolte ouverte contre le genre emphatique et conventionnel de l'Empire, représenté, quant au paysage, par Valenciennes, par Bidaud, par Michalon. Il avait été précédé dans cette voie par des artistes d'un grand talent, parmi lesquels il suffit de citer Géricault, Delacroix, Decamps, Marilhat et aussi ce charmant Bonington, qui avait apporté chez nous ce sentiment de la couleur qui distingue à un haut degré quelques-uns des meilleurs peintres de l'Angleterre.

Les commencements de cette petite école furent très-humbles et assez difficiles. L'éducation première manquait à ces jeunes gens, artisans pour la plupart, dessinateurs sur porcelaine, sur étoffes, émailleurs, occupés pendant la semaine à des travaux presque uniquement manuels. Mais ils avaient la jeunesse et

l'ambition. Ils employaient leur dimanche soit à visiter le Louvre, soit à courir la banlieue de Paris, les bords de la Seine et de la Marne, d'où ils rapportaient des pochades ou des croquis qui dénotaient plus de zèle et d'audace que de savoir. C'est ainsi, si nous ne nous trompons, que se sont formés MM. Cabat, Flers, Dupré, Diaz et plusieurs autres. Il fallait une victoire pour faire sortir ces jeunes gens de leur obscurité, et c'est M. Cabat qui la remporta avec son *Étang de Ville-d'Avray*. Depuis ce moment, le succès n'a pas manqué aux artistes qui forment ce petit groupe, et le public n'a pas cessé d'encourager, et très-largement, leurs efforts.

Constant Troyon est né à Sèvres le 28 août 1816. Son père était attaché à la manufacture de porcelaine. Il eut pour parrain M. Riocreux, le conservateur distingué du Musée de céramique, qui lui donna les premières leçons. Mais M. Riocreux ne peignait que la fleur, et, discernant de bonne heure le talent du jeune homme, il le confia à M. Poupart, peintre qui suivait les traditions classiques de l'Empire. Ce n'était pas là le maître qu'il fallait à Troyon, et « un jour, lisons-nous dans une lettre de M. Riocreux qui a été publiée, qu'il peignait une vue du palais de Saint-Cloud prise du versant de la côte qui conduit au sommet du parc dit la Balustrade ou la Lanterne de Diogène, Roqueplan, qui faisait non loin de lui une étude, s'étant, dans un moment de repos, approché du jeune artiste, après avoir examiné son tableau, se prit à lui dire : « Vous suivez, mon ami, « une fausse direction, et vous luttez avec les enseignements de l'école et ceux que vous révèle la

« nature. Affranchissez-vous de leçons pernicieuses.
« Comme vous, j'étudie ; venez voir auprès de mon
« chevalet comment il faut chercher à interpréter
« ce que l'on sent. »

Roqueplan mit Troyon en relation avec ses amis. Il fit ainsi la connaissance de MM. Diaz, Flers, Dupré, Rousseau. Il avait trouvé sa route. Cependant, quoiqu'il ait fait à cette époque de belles et sérieuses études de paysage et d'arbres en particulier, dont on a gardé le souvenir dans les ateliers, ses premiers essais ne furent pas très-heureux. Ils se ressentent de l'influence des ouvrages de M. Dupré. Mais Troyon n'était pas fait pour combiner des lignes et des plans, et les paysages qu'il peignit pendant cette première période sont bien loin de valoir ceux de ses tableaux où les animaux jouent un rôle important. C'est un voyage qu'il fit en Hollande vers 1847 qui semble lui avoir montré clairement sa vocation. Il se prit de passion pour Rembrandt et pour Potter, et étudia sérieusement ces grands maîtres. A partir de ce moment, les exagérations de couleur, les brutalités de touche et de tons, les empâtements excessifs, toutes ces violences qui étaient plus dans sa main que dans son esprit, et qui déparent les tableaux qu'il exposa de 1836 à 1846, s'atténuent considérablement.

Si on veut être juste envers Troyon, ce n'est pas comme paysagiste, c'est comme peintre d'animaux qu'il faut le considérer. Ce n'est qu'à partir de 1848 qu'il trouva véritablement sa manière. Il n'est pas paysagiste dans l'acception ordinaire de ce mot, et on pourrait dire que dans ses bons ouvrages, c'est la

campagne plutôt que la *nature* qu'il représente. Ce caractère *rustique* de la peinture de Troyon nous a toujours frappé ; c'est son trait particulier, distinctif et intéressant. La nature que peint M. Troyon, disions-nous il y a bien des années déjà, n'est pas du goût de tout le monde. Ce n'est pas la nature ornée et coquette de Watteau, encore moins celle de Poussin, si grandiose et si sublime ; ce ne sont pas les bois où vont rêver les philosophes et les amoureux, pas davantage les guinguettes où les petits bourgeois se divertissent le dimanche ; c'est la nature qu'aime le laboureur, féconde et cultivée, couverte de troupeaux et de moissons. M. Troyon est, avant tout, rustique. Ce n'est pas un berger de comédie, un campagnard à l'eau de rose ; ses moutons sentent l'étable, leur laine est pendante, huileuse et souillée ; ses petites filles gardent des oies ; ses enfants cherchent des nids dans les haies de sureau ; ses canards barbotent dans l'eau croupissante des abreuvoirs ; ses maisons, couvertes de chaume pourri, sont entourées de fumiers et de tas de fagots. C'est la vraie campagne : on y parle patois, et le lait qu'on y boit sent la litière de l'étable. Eh bien ! tout cela est poétique. C'est la vie des champs, ce rêve dont on ne sait que faire quand il devient réalité. Les odalisques de M. Diaz ne vaudront jamais ces belles vaches rouges et blanches qui vous regardent bêtement passer avec leurs gros yeux, que les Grecs, qui ont toujours raison, trouvaient si beaux. Les hommes nous ont rarement fait autant de plaisir à voir que les moutons de M. Troyon. Ils ne pensent cependant qu'à ruminer ; ils n'aiment que l'herbe grasse et touffue ; ils ne dé-

testent que les pâturages maigres et brûlés. Et ce paysan, ce semeur, qui passe et repasse derrière eux en les surveillant, c'est du blé qu'il jette dans les sillons, du mouvement régulier et monotone de son bras. Il a une femme, des enfants, une maison ; il pense qu'il soupera ce soir ; il sera las, il dormira bien. Tout cela n'est pas sublime assurément, mais nous quittons ordinairement ces misérables réalités pour de bien sottes chimères.

L'exécution de Troyon est remarquable. Elle est saine, robuste, loyale et très-personnelle. Sa couleur est riche, franche, harmonieuse, puissante. Il procède en coloriste, éclairant presque toujours les objets à contre-jour, de manière à avoir de larges masses d'ombre au premier plan. Il donne une grande importance aux ciels, qu'il réussit souvent d'une manière très-exceptionnelle. Son clair-obscur mérite d'être noté, et ses figures sont toujours bien enveloppées dans l'atmosphère. Chez lui, la composition proprement dite est des plus élémentaires, et, à l'égard de la combinaison des lignes, d'une insuffisance ou plutôt d'une nullité complète. Un arbre ébranché, un pli de terrain, un bout de coteau, lui suffisent pour motiver son sujet. Cependant il a le sentiment du tableau, et c'est au moyen de l'effet et du ton qu'il obtient beaucoup d'ensemble, d'unité. Tout cela manque un peu d'intérêt, de signification ; mais le peintre est toujours guidé par un instinct pittoresque, sinon très-élevé, du moins très-juste et très-sûr. Le dessin de M. Troyon n'est pas irréprochable, tant s'en faut. Ce n'est pas le dessin d'un dessinateur, c'est celui d'un coloriste. Il manque de caractère, de

distinction, de fermeté; il est vague, flottant, indécis plutôt qu'incorrect et faux. Ce que Troyon comprenait à merveille, ce n'est pas la forme belle, précise, affirmée, mais l'allure, la physionomie générale, la vraisemblance, et c'est dans ce sens seulement qu'il faudrait parler de son dessin. Troyon n'est donc pas un artiste complet ni un peintre de haute race, mais il a des qualités très-remarquables, et il a mérité certainement la place que l'opinion lui donne au premier rang dans l'école à laquelle il appartient.

Janvier 1866.

INGRES

Ce n'est pas seulement un grand artiste que nous venons de perdre, c'est un grand exemple. Quoiqu'il eût dépassé les limites ordinaires de la vie humaine, Ingres a travaillé presque jusqu'à sa dernière heure. Les années, en s'accumulant, n'avaient pas refroidi son ardeur; sa vigoureuse et saine vieillesse ne semblait pas même en sentir le poids. Cependant son œuvre était achevé, et les travaux qu'il aurait pu terminer encore n'y auraient rien ajouté. Mais il était autre chose que le plus illustre et le plus infatigable peintre de notre école. Il présentait ce spectacle si bienfaisant et si rare dans notre temps — et peut-être dans tous les temps — d'une longue vie d'accord avec elle-même, toute consacrée à la propagation et à la défense de l'art le plus noble, le plus haut, le plus sévère. Ingres n'a jamais varié; il ne s'est jamais démenti; il n'a jamais fait de concessions. Il a traversé et supporté sans faiblir toutes les épreuves : l'isolement, la misère, les dédains, les sarcasmes; puis les faveurs, les adulations, les honneurs de tout

genre. Une fois qu'il eut entrevu ce qu'il regardait comme la vérité, il marcha à son but avec une fermeté et une persévérance admirables. Il a professé et défendu sa foi avec la résolution, la ténacité, le fanatisme, l'intolérance d'un prêtre. Il a fini par triompher de l'hostilité ou de l'indifférence publique. La destinée n'a pas été injuste à son égard. Si elle ne lui a épargné ni les luttes ni les déceptions; si elle lui a refusé les succès rapides, faciles, populaires, bruyants, elle lui a donné la gloire.

Jean-Auguste-Dominique Ingres est né à Montauban le 19 août 1780. Son père donnait des leçons de musique et de dessin, et c'est lui qui enseigna au jeune homme les éléments de ces deux arts, qu'Ingres cultiva toute sa vie avec la même passion et un inégal succès. « J'ai été élevé, a-t-il dit lui-même, dans le crayon rouge; mon père, musicien et peintre, me destinait à la peinture, tout en m'enseignant la musique comme un passe-temps. Cet excellent homme, après m'avoir remis un grand portefeuille qui contenait trois ou quatre cents estampes d'après Raphaël, le Corrége, Rubens, Teniers, Watteau et Boucher, — il y avait de tout, — me donna pour maître M. Roques, élève de Vien, à Toulouse. J'exécutai sur le théâtre de cette ville un *concerto* de violon de Viotti, en 1793, à l'époque de la mort du roi. Mes progrès en peinture furent rapides. Une copie de la *Vierge à la chaise*, rapportée d'Italie par mon maître, fit tomber le voile de mes yeux; Raphaël m'était révélé. Cette impression a beaucoup agi sur ma vocation et rempli ma vie. Ingres est aujourd'hui ce que le petit Ingres était à douze ans. »

Le jeune peintre ne tarda pas à venir à Paris. Il suivit d'abord, mais pendant très-peu de temps, semble-t-il, les leçons d'un paysagiste nommé Briant, puis il entra dans l'atelier de David.

Il y resta deux ou trois ans, travaillant avec acharnement le jour, allant le soir jouer du violon au théâtre de Doyen, car il fallait vivre. Il ne paraît pas que David ait pressenti d'abord le talent de son élève. On assure même qu'il lui aurait dit plus d'une fois : « Tu ne seras jamais peintre. » Je n'ajoute, je l'avoue, qu'une foi médiocre à ce récit, car Ingres fut de bonne heure d'une très-grande habileté. Il concourut dès 1800. Il n'avait pas vingt ans et obtint le second prix. Son tableau représentant *Antiochus envoyant à Scipion des ambassadeurs chargés de lui remettre son fils,* nous a été conservé, et il est loin d'être sans mérite[1]. La composition est conçue dans les données de l'école de David; c'est à peine si l'on y peut découvrir quelques traces de la personnalité du jeune peintre. Il n'en est pas tout à fait de même de son second ouvrage, *Achille recevant dans sa tente les députés d'Agamemnon* qu'il fit l'année suivante et qui lui valut le grand prix. Mais Ingres était encore un élève docile et fidèle, et il faudrait s'étonner qu'il en eût été autrement. Ce n'est que plus tard et à Rome qu'il s'aperçut de ce que les principes de David pouvaient avoir d'artificiel et d'erroné. Ce fut alors, sous l'influence directe des grands ouvrages de Raphaël, et guidé par l'instinct pittoresque le plus sûr et le plus délicat, qu'il entreprit de modifier et de développer

1. Il appartient à M Gatteau.

un système qu'il ne contredit ouvertement et n'abandonna jamais. Il semble pourtant qu'il ait eu dès lors le pressentiment que cette peinture trop sculpturale de David n'était pas le dernier mot de l'art.

Les finances de l'État étaient dans un tel désarroi que le lauréat ne put partir pour Rome qu'en 1806. Il végéta misérablement à Paris pendant ces cinq années, faisant quelques portraits, — celui de son père, le sien, celui de son ami le sculpteur Bartolini ; des illustrations ; un grand dessin : *Philémon et Baucis tombant aux pieds de Jupiter;* une esquisse importante : *Vénus blessée par Diomède;* quelques travaux commandés par l'administration : un *Bonaparte* Premier Consul, que l'on a revu à l'Exposition de 1855 ; un *Napoléon* en costume impérial, qui se trouve à l'Hôtel des Invalides. Il est impossible de ne pas reconnaître dans ces divers ouvrages les efforts d'un esprit qui cherche librement sa voie et qui déjà s'écarte par moments des habitudes stéréotypées de l'École. Le *Napoléon* des Invalides a une grandeur, un caractère archaïque et presque byzantin qui le distingue de la foule des ouvrages de ce genre. Le *Bonaparte* (à part la tête qui, si je m'en souviens, est sèche et, en somme, médiocre) est d'une exécution souple et déjà personnelle.

On peut supposer que la lumière se fit dans l'esprit d'Ingres dès ses premières visites au Vatican. Ce fut là son chemin de Damas. Devant les fresques de la chambre de la Signature, dans les galeries où sont entassés tant d'admirables restes de l'art antique, il vit clairement en quoi l'école de David faisait fausse route et qu'il fallait réagir contre ce purisme, cette

aridité, cette conception étroite et trop conventionnelle de l'antiquité qu'il avait regardés jusqu'alors comme la vérité. Il a dit plus tard à son plus ancien élève : « Je vis qu'on m'avait trompé. » Son éducation était à refaire, et il se remit à l'œuvre avec cette ardeur, cette passion qu'il apportait dans toutes ses entreprises. C'est Raphaël qu'il prit pour guide, et son admiration pour lui devint un véritable culte. C'est en l'étudiant qu'il s'aperçut que la forme humaine n'est pas une abstraction, qu'elle ne doit pas être belle et châtiée seulement, mais vivante et individuelle. David recommandait sans doute l'étude de la nature à ses élèves, et il pratiquait cette étude pour son propre compte ; mais chez lui l'esprit de système faussait les hautes aspirations de son génie. Il voyait tout à travers une idée préconçue, l'imitation de certaines figures antiques exclusivement vantées par Winkelmann, et le modèle prenait à ses yeux la forme que lui donnait son esprit prévenu. Ingres se mit à étudier non-seulement les maîtres, mais la nature, avec la ferme volonté de la voir telle qu'elle est, dans sa réalité, dans sa vérité. Il se posa, me semble-t-il, ce problème : ressusciter et recommencer l'art antique et celui de la Renaissance, s'en inspirer et combiner les éléments qui le composent en les vivifiant par l'étude directe et individuelle de la nature et par l'interprétation personnelle. Phidias, Raphaël, lui apparurent comme des maîtres impossibles à surpasser, et son erreur fut de les suivre comme des modèles, au lieu de les contempler et de les étudier comme des exemples.

Son coup d'essai fut un coup de maître. *Œdipe et le*

Sphynx, son premier envoi réglementaire, est resté l'un de ses meilleurs ouvrages. Ce n'est qu'une étude d'atelier arrangée en tableau ; mais l'intelligent artiste est entré sans effort et d'emblée dans la vérité du sujet. Comme cette composition est antique par sa conception et comme elle est moderne par l'exécution savante, souple, personnelle ! quelle belle figure que celle de l'*Œdipe !* quelle forme élégante, précise, irréprochable et pourtant vivante ! Heureux certainement l'artiste qui a commencé sa carrière par l'*Œdipe,* et qui, à cinquante ans d'intervalle, l'a terminée par cette charmante *Source,* non point le plus parfait, comme on l'a dit, mais le plus populaire de ses ouvrages.

Quoique à cette époque Ingres donnât déjà à ses ouvrages un caractère nouveau et personnel, il était voisin de ses études et se laissait encore influencer par les habitudes de l'École. L'antiquité le préoccupait plus que Raphaël. Pendant ce premier séjour à Rome, c'est-à-dire de 1806 à 1820, outre des portraits et un assez grand nombre de tableaux de genre historique, il ne traita guère que des sujets païens. C'est d'abord une charmante *Baigneuse* vue de dos, l'un de ses plus excellents ouvrages ; *Jupiter et Thétys,* au musée d'Aix, grande composition tellement antique de caractère qu'on la dirait empruntée à un vase grec ; une vaste peinture à la détrempe, *Romulus vainqueur d'Acron,* commandée pour le palais de Monte-Cavallo, et qui a été transportée depuis à Saint-Jean-de-Latran ; on y remarque cette belle figure de Romulus qui paraît être la première pensée du *Saint Symphorien ; le Songe d'Ossian,* dont la com-

position est beaucoup moins heureuse, et qui était destiné à orner la chambre à coucher de Napoléon dans le même palais; *la Grande Odalisque,* de la collection Pourtalès; enfin le *Virgile* et le *Christ donnant les clefs à saint Pierre,* ses deux plus importants ouvrages pendant cette période.

Le *Virgile* ne fut pas composé d'abord tel que nous le connaissons par la belle gravure de Pradier. Ce n'est que bien des années plus tard qu'Ingres, possédé par ce goût de la perfection qui ne l'abandonna jamais, y ajouta cette belle statue de Marcellus, qui complète le tableau d'une manière si heureuse, et en est la clef de voûte, pour ainsi dire. C'est donc surtout dans l'estampe qu'il faut étudier et admirer cette noble composition. Dans cette direction, Ingres a fait des ouvrages plus importants. Dans *l'Apothéose d'Homère* il s'est élevé plus haut. Mais il est impossible de n'être pas frappé de cette belle ordonnance, de l'agencement simple et pittoresque des lignes, de la sévère beauté des figures, du caractère antique et *latin* de la scène. Livie, Octavie, Agrippa, Mécènes... Jamais Virgile n'a été traduit avec plus de fidélité.

Le Christ donnant les clefs à saint Pierre est le seul tableau religieux qu'Ingres ait exécuté à Rome. Il lui fut commandé pour l'église de la Trinité-des-Monts, d'où on le transporta au Luxembourg, en le remplaçant par une copie. L'inspiration de Raphaël y est si visible, si directe, que l'on pourrait dire à quel moment de la carrière du Sanzio elle se rapporte. Ce sont les cartons d'Hampton-court, dont Ingres avait les répétitions sous les yeux, dans les

tapisseries du Vatican, qui lui ont servi de modèles: mais il y a mis pourtant une certaine originalité et sa facture magistrale. Il y a, dans cet ouvrage, des draperies de la plus grande beauté, et les têtes ont une vivacité, une vérité qui rappellent les plus beaux portraits de l'artiste.

Dans cette rapide notice, où je dois me borner à indiquer les titres d'Ingres à l'admiration, il m'est impossible de m'arrêter aux nombreux tableaux de genre qu'il fit alors, et qui sont remarquables soit par l'exécution, soit par une recherche archaïque un peu minutieuse et puérile, une vérité historique qu'il faut d'autant plus remarquer que par ce côté Ingres est moderne. Je me bornerai donc à signaler parmi les principaux : *Françoise de Rimini*, *l'Arétin chez le Tintoret*, *l'Arétin refusant la chaîne d'or que lui envoie Charles-Quint*, *l'Épée de Henri IV*, *Philippe V et Berwick*, *Raphaël et la Fornarine*, *don Pedro de Tolède*, *le Duc d'Albe*, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *François Ier et Léonard de Vinci*, *Roger et Angélique*, *la Petite Odalisque*, enfin *la Chapelle Sixtine*. Ce dernier tableau, qu'Ingres a répété en le variant, est un chef-d'œuvre. C'est un portrait, et devant la nature l'artiste était sur son terrain. La couleur, qu'Ingres appelait « l'idole », en est admirable. Il a sacrifié une fois à la divinité malfaisante, et nous nous garderons de le lui reprocher.

Nous ne devons pas oublier de rappeler ces dessins dont Ingres fit un grand nombre, non-seulement à Rome, mais pendant toute sa carrière, — portraits à la mine de plomb, croquis, études d'après nature, — qui seront un de ses titres les plus incon-

testables aux yeux de la postérité. Ici il n'y a pas de dissidence possible. Je n'aime pas l'hyperbole, et je crois que la vérité est le meilleur hommage que je puisse rendre à un artiste de ce talent; mais je n'hésite pas à dire que quelques-uns de ces dessins sont des chefs-d'œuvre dans toute l'acception du mot, et comparables à tout ce que les maîtres ont produit de plus parfait. Seul devant la nature, Ingres oublie Raphaël et Phidias. Sous le rapport de la vigueur, du rendu, de la précision et du *nerveux* de l'exécution, de l'ardeur de l'impression, je ne sais pas même s'ils ne sont pas supérieurs à tout ce que nous connaissons. Notre art moderne a certaines qualités que ne connaissait pas l'art ancien. C'est dans ces dessins qu'Ingres a mis tout son savoir et toute son âme. Il disait, en étendant, il est vrai, l'acception du mot : « Le dessin, c'est la probité. »

Ce sont ces modestes ouvrages, ces dessins à la mine de plomb, qu'Ingres faisait payer 20 francs et que l'on s'arrache aujourd'hui, qui fournissaient en partie tout au moins au budget du ménage. Car Ingres s'était marié en 1813, et il avait rencontré dans sa femme un modèle d'affection, de dévouement, d'abnégation. C'est elle qui le soutenait et le relevait dans ses moments de doute, de découragement et, on peut bien le dire, de désespoir. La fortune continuait à s'acharner contre l'artiste obstiné. Quelquefois le pain manquait, c'est à la lettre. Ingres refusait les propositions les plus avantageuses plutôt que de renoncer à poursuivre son but. Sa femme accepta tout et ne faiblit pas un instant, et, en parlant d'Ingres, on ne doit pas ou-

blier la compagne excellente qui l'a aidé à traverser les mauvais jours.

En 1824, Ingres, profondément découragé, partit pour Florence. Les nouvelles qu'il recevait de France étaient de plus en plus mauvaises. Ses premiers envois avaient été remarqués ; mais l'indifférence ou les sarcasmes n'avaient pas tardé à remplacer l'intérêt qu'on lui avait d'abord témoigné. J'ai parcouru les journaux du temps. Les appréciations dépassent en injustice et en inintelligence tout ce qu'on peut imaginer, et les artistes étaient à l'unisson des criques de profession. Ingres se montrait très-sensible à ces attaques, qui n'ébranlaient pourtant pas sa confiance, — je l'ai dit, il y avait du prêtre dans cette nature obstinée ; — mais elles le mettaient hors de lui. Nous voudrions avoir le loisir de le suivre de plus près pendant cette période douloureuse de sa vie. Étudiés sommairement, son caractère et son talent sont indéfinissables. C'est un Protée. Son talent paraît simple, parce qu'il est dominé de très-haut par un trait saillant, par une grande idée ; mais dans les détails, il échappe à tout instant, il est plein de nuances, de contradictions et d'imprévu. Son caractère, si entier, si ferme, si héroïque, est tout de même. Avec cette volonté de fer qui se roidit contre la destinée jusqu'à la vaincre, Ingres avait des défaillances, des emportements, des violences de langage, des jalousies et des cruautés d'enfant ; puis, sans transition, des accès de bonhomie, une sensibilité de femme nerveuse. Ses plus grandes colères se noyaient dans un flot de larmes.

A Florence, Ingres fit quelques portraits et trois

tableaux : *Charles V faisant son entrée à Paris,* une variante de *la Chapelle Sixtine,* et le *Vœu de Louis XIII.* Il travailla plus de trois ans à ce dernier ouvrage. Il avait eu jusque-là tant de mécomptes, qu'il n'en espérait pas grand'chose. Son camarade d'atelier, M. Delécluze, passant par Florence, le trouva très-abattu; il le remonta, loua, en connaisseur qu'il était, le tableau ébauché, l'engagea vivement à le terminer et à l'envoyer au prochain Salon. Ingres suivit son conseil et le tableau fut exposé en 1824. Mais il comptait si peu sur un succès qu'il vint seul à Paris, n'ayant qu'un portemanteau pour bagage, et laissant à Florence sa femme et tout son atelier.

Le tableau fit une vive sensation. Le public resta assez indifférent; mais les artistes et les amateurs prirent parti. L'œuvre nouvelle ne fut pas acclamée, tant s'en faut. Mais si les uns la critiquèrent vertement, les autres l'admirèrent hautement. Ingres était sorti de l'obscurité. Il fut décoré à la suite de l'Exposition, et, bientôt après, il remplaça Denon à l'Institut.

Il vint s'établir à Paris. Il était alors dans toute la force de l'âge et du talent. Il allait récolter le fruit tardif de ses longs et persévérants efforts. C'est en effet pendant ce séjour à Paris, c'est-à-dire de 1824 à 1834, qu'il fit ses trois chefs-d'œuvre *l'Apothéose d'Homère,* le *Saint Symphorien,* le *Portrait de M. Bertin.*

Malgré les oppositions et les rivalités qui persistaient et qui affectaient une violence difficile à comprendre, aujourd'hui que la critique est devenue si

courtoise, Ingres eut sa part dans les travaux de décoration que l'on faisait alors au Louvre et fut chargé de peindre le plafond de l'une des salles du musée Charles X. Il se préoccupa peu de la destination de son ouvrage; son plafond ne *plafonne* pas. Il est conçu comme un tableau, et c'est avec raison qu'on l'a transporté au musée du Luxembourg. Dans aucun autre de ses ouvrages peut-être, Ingres ne s'est autant rapproché de l'idéal qu'il poursuivait. *L'Apothéose d'Homère* est une peinture antique, exécutée avec les ressources de la science moderne. A ce point de vue de la restitution d'un art qui n'est plus, *l'Apothéose d'Homère* se rapproche plus du but que l'école d'Athènes ou que le Parnasse, plus surtout que *l'Enlèvement des Sabines* ou que le *Léonidas*, et aucun autre peintre dans aucun temps n'a donné une reproduction plus vraisemblable de ce qu'étaient sans doute les peintures décoratives de Zeuxis ou d'Apelles. Cette composition si grandiose, si noblement et si savamment disposée, conduite d'un bout à l'autre sans hésitation et sans défaillance, élève l'esprit dans ces régions sereines où nous transporte le grand art des anciens, et l'on éprouve devant ce sévère ouvrage cette émotion contenue, cette jouissance tranquille que devaient produire les décorations pittoresques des artistes grecs. La couleur elle-même, un peu crue, ne déplaît pas dans un sujet de cette nature : c'est une vraisemblance de plus. J'ai parlé de la beauté de l'ensemble; mais il faudrait pouvoir s'arrêter aux détails. Je ne puis que signaler à l'attention : l'Iliade et l'Odyssée au premier plan, la figure entière de Phidias, les deux

mains unies de Raphaël et d'Apelles. Ce sont des morceaux accomplis.

Le *Saint Symphorien* occupe, parmi les ouvrages religieux d'Ingres, la même place que *l'Apothéose* parmi ses ouvrages antiques, et peut-être lui est-il supérieur. Je ne m'arrête pas au tableau lui-même, qui mérite quelques-uns des reproches qu'on ne lui a pas épargnés. Je conviens qu'on y remarque des erreurs de perspective et de dessin qui étonnent chez un artiste de la force et du savoir d'Ingres, et que l'on trouve dans bien d'autres de ses ouvrages. Ce qui arrête sur les lèvres les critiques les plus méritées, c'est cette noble figure du saint, la plus belle invention pittoresque et poétique du peintre assurément. Ici nous sommes devant une véritable création. Ce n'est pas un souvenir habilement exploité de Raphaël ou de Phidias. Cette figure appartient à Ingres. C'est une conception originale, sortie de l'esprit et du cœur ému de l'artiste. Tout est vrai et tout est beau dans cet éphèbe inspiré qui s'élance à la mort : le type, le mouvement, les draperies, l'expression. On croirait lire la plus belle scène de Corneille. Ce jeune homme, c'est un héros, c'est un chrétien, c'est Polyeucte.

Le portrait de M. Bertin est comparable aux plus beaux ouvrages du même genre que nous ont laissés les maîtres. Ingres excellait dans le portrait et cela se conçoit, puisque chez lui le praticien l'emportait sur le créateur. Il lui fallait la nature. Il l'interprétait admirablement avec le plus rare sentiment pittoresque; il en saisissait les traits saillants, caractéristiques et grandioses. Il a résumé ses plus belles

qualités dans cet excellent ouvrage, bien connu par la gravure d'Henriquel-Dupont. Il y a mis son dessin le plus large et le plus distingué, son modelé le plus souple, le plus fin, le plus savant. Il y a mis surtout ce qu'on ne trouve pas toujours au même degré dans ses tableaux : le reflet de l'intelligence et de l'âme : l'expression.

Ces beaux ouvrages ne désarmaient pas les adversaires d'Ingres ; bien au contraire, la lutte était plus vive que jamais. Les académistes, les élèves fidèles de David le traitaient de renégat et de transfuge ; les sarcasmes ne tarissaient pas. Ingres a expliqué plus tard les sentiments qu'il éprouvait lui-même devant le désordre de l'École. « David, disait-il, avait un moment restauré l'art français par la solidité de ses enseignements et le salutaire despotisme de son caractère ; mais, après lui, la révolte releva la tête : Gérard, abjurant sa mission d'artiste, devint un courtisan à la mode, ouvrit la porte aux prétendus novateurs — oh ! ce Gérard ! — il s'oublia jusqu'à partager leur fameux banquet d'Auteuil où ils jurèrent tous la mort de la peinture. Un autre, nommé Gros, leur tenait la main ; l'anarchie triompha. *Le Vœu de Louis XIII* fut applaudi, récompensé ; mais l'État favorisait en même temps mes adversaires..... Ah ! je ne peux plus voir personne ; ne parlons de rien ; tout va au diable, et le diable au trou de l'abîme ; on a tué la mère des arts ; la mère des arts est morte !... » C'est dans ces dispositions qu'il sollicita et obtint la direction de l'école de France à Rome. Il ne fit qu'un petit nombre de tableaux pendant ce séjour : *la Stratonice*, *la Vierge à l'hostie*, *la Petite*

Odalisque, le portrait de Cherubini; mais il exerça une influence très-considérable, décisive sur les pensionnaires de l'Académie, et c'est là qu'il faudrait chercher les témoignages de son incessante activité.

De retour à Paris en 1841, il entreprit les grandes peintures décoratives du château de Dampierre, qu'il laissa inachevées; les cartons pour les vitraux de la chapelle de Dreux, qui se trouvent au Luxembourg; *la Vénus Anadyomène,* dont le torse est un des morceaux les plus parfaits qu'il ait exécutés; la *Source,* étude ancienne pour le précédent tableau, qu'il reprit et termina; *le Christ au milieu des docteurs,* qui a été exposé au boulevard des Italiens; une peinture murale importante pour l'Hôtel de ville, *le Triomphe de Napoléon,* ouvrage inégal où se trouvent cependant de grandes beautés. Il reprit aussi la composition de *l'Apothéose d'Homère,* qu'il développa et compléta dans un important dessin dont on vient de publier une photographie. Son ardeur ne se ralentit pas un instant, et, dans ces derniers mois encore, il remaniait d'anciens ouvrages et méditait de nouveaux projets.

Ingres termine et couronne l'œuvre commencée par David. Sans avoir la science, et surtout l'imagination et la puissance de son maître, il visa plus haut que lui, et sur bien des points le surpassa. Je l'ai dit ailleurs, mais il faut le répéter : on ne doit pas l'opposer à David. Il a continué la même tradition avec plus de goût, un sentiment pittoresque plus pur, plus élevé, plus vrai, avec une plus grande indépendance vis-à-vis de la nature, à laquelle il s'at-

tache avec passion, mais qu'il interprète avec largeur et liberté, avec une exécution moins tendue, moins aride, moins systématique, et, en somme, plus parfaite, avec une originalité relative qu'on ne saurait contester. Il a mis dans ses meilleurs ouvrages un style, une noblesse et aussi une ardeur, une distinction, quelque chose d'imprévu et de *rare* qui le rapproche des maîtres. La postérité ratifiera le jugement de tous ses contemporains désintéressés : elle le mettra au rang des grands artistes de notre École.

Janvier 1867.

EUGÈNE LAVAL

Nous n'avons pas pour unique mission de faire connaître au public les travaux et la vie des peintres, des sculpteurs, des architectes qui ont pu achever leur œuvre. Lorsque la mort vient prématurément frapper un vaillant artiste, nous lui devons de jeter un coup d'œil d'ensemble sur sa carrière interrompue avant le terme naturel, et de rappeler, brièvement au moins, ses titres à la gratitude de ses contemporains, les motifs d'une réputation méritée qui ne faisait que grandir et à laquelle d'importants ouvrages en voie d'exécution devaient donner tout son éclat.

Eugène Laval, l'architecte habile que nous venons de perdre, est né à Villefranche, en 1819. Il vint à Paris en 1838, et les excellentes études qu'il fit sous la direction d'un maître éminent, M. Labrouste, développèrent de bonne heure sa riche organisation et le préparèrent aux travaux difficiles et complexes dans lesquels il s'est tant distingué. Il dessinait avec élégance et facilité; ses camarades

d'atelier lui prédisaient, dès cette époque, un brillant avenir. Son goût le portait vers l'architecture civile. Il s'est presque exclusivement consacré à ces constructions hospitalières qui seront un des honneurs de notre temps. Mais son sentiment délicat et élevé ne l'abandonnait jamais, et dans ces édifices où les questions d'utilité dominent tout, où l'architecture doit se plier aux exigences si compliquées, si multiples que lui impose la science moderne, il restait artiste. Sur ce terrain tout nouveau, dès ses premiers essais il s'est placé au premier rang.

Ses études achevées, Laval voulut voir de près les chefs-d'œuvre de l'architecture et se pénétrer des principes de l'art qu'il avait embrassé ; il partit pour l'Italie, où il passa plusieurs années. Il y fit une ample récolte de dessins, de documents de toute sorte, et, avant de rentrer à Paris, il visita Arles, Nîmes, Orange, Viviers, dont il mesura et dessina les principaux monuments anciens et modernes.

Une fois à Paris, il prit part aux Expositions annuelles. Ses dessins et ses projets pleins de conscience et de goût fixèrent aussitôt l'attention sur lui. Il entreprit de nouveaux voyages en France pour relever un certain nombre d'édifices, et en 1849, lors de l'organisation du corps des architectes diocésains, le gouvernement, en quête d'artistes capables de restaurer nos belles cathédrales, jeta les yeux sur Laval et lui confia les édifices diocésains de Nîmes et de Viviers. Il conserva ces fonctions jusqu'à sa mort.

Les études archéologiques prirent à ce moment un grand essor, et Laval fut chargé de la restau-

ration de nombreux monuments historiques. C'est à lui que l'on doit les beaux travaux de l'église de Sylvacanes (Aveyron), de Sainte-Marthe de Tarascon, de Saint-Théodoric à Uzès, du château de Beaucaire. Il répara avec le plus grand succès dans le département de la Haute-Garonne les églises de Comminges, de Saint-Gaudens et de Saint-Just de Valcabrère; il enrichit les précieux cartons de la Commission des monuments historiques d'un grand nombre de beaux dessins relatifs à ces travaux. En 1852, lorsqu'on eut l'heureuse idée d'élever des maisons pour les convalescents, ce fut Laval qu'on chargea de construire les asiles de Vincennes et du Vésinet. Ces monuments sont des innovations qui appartiennent en propre à l'habile et ingénieux architecte. Sur ce terrain il n'avait pas de modèles; il dut lui-même imaginer son programme, et ces deux importants édifices sont de véritables créations. C'est là qu'il appliqua pour la première fois ces combinaisons si utiles à la santé, au bien-être et aussi à l'agrément des malades. Sous le rapport, non-seulement de l'élégance et de la bonne disposition des constructions, mais aussi au point de vue capital dans des établissements de ce genre, de l'aménagement intérieur et des conditions hygiéniques, — ventilation, chauffage, bains, dortoirs, promenoirs, buanderies, cuisines, etc., — les asiles de Vincennes et du Vésinet sont irréprochables; ils valurent à Laval le suffrage de ses confrères et du public, et le placèrent parmi les maîtres de son art.

Diverses administrations et des particuliers le chargèrent d'autres travaux dont il s'acquitta avec succès.

Il construisit alors quelques maisons à Paris, le lycée impérial de Toulon, plusieurs églises paroissiales dans le département du Gard, le Palais de Justice de la ville d'Alais, l'élégant château de M. Dubochet, près de Clarens, sur le lac de Genève, et l'hôtel de la banque de Bilbao.

En dernier lieu, la ville de Bordeaux fit appel au talent de Laval, et lui confia la construction de son hôpital général. Le programme de ce vaste travail était fait pour le tenter. Il y trouvait l'occasion d'appliquer sur une grande échelle les idées qui l'avaient dirigé dans les asiles de Vincennes et du Vésinet. Il exécuta avec le soin le plus scrupuleux tous les plans de cet édifice dont il voulait faire un modèle. L'an dernier, on commença à construire sous sa direction, et plusieurs corps de logis sont, sinon achevés, du moins fort avancés. Il est sans doute très-regrettable que Laval n'ait pu lui-même mener à fin cet important travail, mais les études sont si arrêtées et si complètes, que l'on pourra certainement achever l'hôpital de Bordeaux sans s'écarter en rien de ce beau projet.

J'ai signalé les principaux ouvrages de Laval. Je devrais m'arrêter là. Je sais bien que je n'ai pas le droit d'entretenir longuement le public de sentiments personnels qui s'adressent à l'homme plus encore qu'à l'artiste. Parler seulement de l'habileté et du savoir de Laval ne serait pourtant pas assez dire. Atteint depuis de longues années du mal qui l'a emporté, ses souffrances continuelles ne ralentissaient pas son travail obstiné, n'aigrissaient pas son humeur, ne lui ôtaient rien de sa cordialité délicate. Il était

serviable, attentif, obligeant. Il m'est impossible de ne pas exprimer les regrets qu'éprouvent tous ceux qui l'ont connu et de terminer sans donner un souvenir à l'excellent ami que nous avons perdu.

Mars 1869.

ÉDOUARD BERTIN

Dans une étude sur les paysagistes français contemporains, publiée il y a bien des années déjà, nous disions, en parlant des ouvrages d'Édouard Bertin, dont nous ne connaissions alors qu'un petit nombre : « M. Édouard Bertin, de son côté, rompant d'une manière complète avec les traditions pittoresques de l'Empire, a cherché dans une étude directe, sincère, assidue de la nature une base ferme pour des conceptions de l'ordre le plus élevé. Ses tableaux : *la Rencontre de Cimabue et de Giotto, Souvenir de Fontainebleau, le Christ au mont des Oliviers, Vue de la Vernia, les Sources de l'Alphée*, ont très-vivement intéressé. A l'exemple de notre grand Poussin, M. Édouard Bertin a donné dans ces beaux ouvrages une interprétation poétique et personnelle de la réalité. Il a prouvé une fois de plus que la noblesse, l'élévation, la sévérité n'excluent pas la vie, et qu'un paysagiste de style n'est pas nécessairement emphatique et froid. Dessinateur excellent, il a fait aussi un nombre considérable de cartons importants et très-achevés,

où se révèlent avec éclat le sentiment pittoresque, le goût large et pur qui caractérisent son talent robuste et distingué. Depuis assez longtemps, M. Bertin n'expose plus qu'à de rares intervalles. Ses tableaux et ses dessins sont peu connus du public; mais dans ce demi-jour dont il enveloppe volontairement ses ouvrages, il y a des richesses qu'il n'est pas possible d'apprécier complétement dès à présent. »

Hélas! ce jour où l'on pourra rendre justice à l'un des plus nobles talents de notre époque est arrivé. Ce n'est pourtant pas qu'Édouard Bertin fût méconnu : il était entouré d'un cercle de personnes attachées à l'art élevé qu'il pratiquait lui-même et qui suivaient ses beaux travaux avec une respectueuse admiration. Mais il ne sacrifiait rien au succès, et l'on sait assez que, pour émouvoir un public sollicité de toutes parts et blasé, il faut faire au moins quelques avances. Édouard Bertin marchait dans sa voie sans ostentation et sans faiblesse. Esprit puissant et ferme, il n'avait pas besoin de cet assentiment général, de ces applaudissements de la foule dont ne peuvent se passer les natures médiocres; il était de ceux qui ne se préoccupent à aucun degré du résultat et qui trouvent leur récompense dans le seul plaisir de bien faire. Depuis qu'il dirigeait le *Journal des Débats*, où il ne permit jamais à aucun de nous de prononcer son nom, des motifs d'une délicatesse qu'on peut trouver exagérée, l'avaient engagé à renoncer aux expositions; on ne voyait ses ouvrages ni dans les ventes publiques, ni chez les marchands. Il s'était ainsi condamné, de gaieté de cœur, à une obscurité relative, dont ses amis souffraient comme d'une

injustice, et que dissipera certainement l'Exposition que l'on a organisée à l'École des Beaux-Arts.

Édouard Bertin appartenait à une famille où le goût de la littérature et des arts est héréditaire, et dès son enfance il vécut au milieu des hommes les plus distingués de son temps. Le salon de M. Bertin l'aîné n'était pourtant pas ouvert à tous ceux avec qui ses fonctions le mettaient en rapport. Il n'aimait pas l'apparat et il préférait la vie intime, à demi fermée du bourgeois de Paris, aux réunions apprêtées, bruyantes et nombreuses. Aussi bien en littérature qu'en peinture et en musique il ne recherchait que les gens et les choses de premier ordre : en tout la fleur et l'élite. Le secondaire lui était hostile ou indifférent et n'existait pour ainsi dire pas pour lui. Il était intimement lié avec Chateaubriand et la plupart des personnages politiques de l'époque, ainsi qu'avec Dussault, de Féletz et les autres rédacteurs du *Journal des Débats* de cette première période. Plus tard les contemporains de ses enfants : Victor Hugo, Sainte-Beuve, Delacroix, dont il appréciait l'esprit plus que la peinture ; MM. de Sacy, Saint-Marc Girardin, Cuvillier-Fleury, devinrent les hôtes habituels de la maison. C'est dans ce cercle restreint et sérieux que grandit Édouard Bertin, et il est à croire que l'atmosphère saine et vivifiante qui l'environnait eut sur le développement de ses rares facultés une influence plus décisive que les études proprement dites. On raconte en effet que le jeune homme n'était pas particulièrement studieux. Sans doute rien ne saurait tenir lieu des dons naturels, et les cir-

constances les plus favorables seraient impuissantes sur une organisation débile ou commune ; mais c'est à cette éducation inconsciente et latente pour ainsi dire qu'Édouard Bertin dut en partie l'élévation constante dans la manière de voir, la rectitude de jugement, la facilité à tout comprendre vite et bien qui frappaient si vivement tous ceux qui l'approchaient. Il vivait dans les plus hautes sphères de l'esprit comme dans son élément naturel.

Édouard Bertin montra de bonne heure des dispositions pour les arts. Son père ne s'opposa pas à ce qu'il suivît sa vocation et embrassât la carrière qui l'attirait ; mais c'est à la peinture d'histoire qu'il désirait que son fils s'appliquât. Le jeune homme entra chez Girodet, ami intime de son oncle maternel, M. Boutard, écrivain élégant et instruit, qui faisait avec talent la critique d'art au *Journal des Débats*, et dont on possède un dictionnaire d'art estimé. Mais son goût pour le paysage prit bientôt le dessus, et, quoiqu'il eût pour l'auteur d'*Endymion* une très-grande estime, qu'il garda jusqu'à la fin de sa vie, il quitta son atelier pour suivre l'enseignement de Bidault. Je ne puis que répéter sur ce point ce que j'ai dit ailleurs : Malgré quelques ouvrages remarquables qu'elle produisait encore, cette école de David, à laquelle Édouard Bertin venait demander des directions, n'avait plus qu'une ombre d'existence ; mais, avant de disparaître, elle donnait les armes d'une éducation sérieuse à ces jeunes gens dont plusieurs devaient la combattre, et qui aspiraient à la remplacer. Cependant, à ce moment, c'est-à-dire vers 1816 ou 1818, rien à l'extérieur n'annonçait sa fin prochaine. Comme

un arbre qui n'a plus que l'écorce, elle gardait les apparences de la vie et de la santé. Elle régnait encore plus que jamais et sans conteste; mais l'ordre et la règle n'étaient qu'au dehors. Une secrète inquiétude, une fermentation sourde travaillaient la génération nouvelle. On sentait les souffles avant-coureurs de cet orage romantique qui devait aller grandissant et éclater dans toute sa force pendant les dernières années de la Restauration. Esprit juste et élevé, mais étroit, absolu, tyrannique, ce grand David avait des qualités et des défauts qui lui avaient permis d'accomplir dans l'art une révolution nécessaire. Il s'était mis comme une digue en travers du débordement de mauvais goût qui, à la fin du XVIIIe siècle, menaçait d'engloutir l'art français, et l'arrêta. Mais qu'il faille l'attribuer à la nature de son génie ou à un système préconçu, tout prenait sous son pinceau cette forme conventionnelle, imitation à la fois servile et erronée de l'antiquité qu'il avait transmise comme une recette à ses disciples, et que ceux-ci ont répétée à satiété. Aussi ces images si correctes, si savantes, si châtiées, qui méritent une si grande et si sincère estime, n'inspirent-elles jamais cette émotion franche et profonde que font éprouver les œuvres des talents plus spontanés, et David est de ceux qui forcent l'admiration plutôt qu'ils n'excitent la sympathie. Chez les élèves on retrouvait les qualités du maître : l'élévation constante, la dignité, la sévérité des ordonnances, un dessin correct et grandiose, précis jusqu'à la sécheresse, — mais aussi tous ses défauts; un style tendu, une recherche de la forme prise en elle-même qui

l'amène à n'être plus qu'une sorte d'abstraction, une froideur inévitable dans des conceptions dictées par des idées pittoresques très-fausses et pourtant très-arrêtées. On peut dire d'une manière générale que, malgré la diversité de leurs tempéraments et de leurs tendances, David avait coulé tous ses élèves dans un moule uniforme. Et ces caractères communs, si frappants chez les peintres d'histoire, se montrent avec plus de force encore, si c'est possible, chez les paysagistes de la même école.

Cette restauration gréco-romaine avait créé le paysage héroïque de Valenciennes, de Bidault et, jusqu'à un certain point, celui de Michalon. Cette école emphatique est morte, et certes nous ne la regrettons pas; mais il faut reconnaître qu'elle a conservé et qu'elle a transmis à notre temps des traditions de noblesse, des habitudes de composition sévère, un goût pour les grands aspects de la nature qui n'ont pas été inutiles pour tempérer et pour retenir sur la pente du naturalisme vulgaire la génération qui lui a succédé. Le système était faux, mais les paysagistes de cette école ne manquaient pas de mérite et ils possédaient un goût élevé et une habileté technique qui font que l'on peut encore consulter leurs ouvrages avec fruit. On s'explique très-bien que, jeune encore et déjà vivement attiré par la peinture de style, Édouard Bertin se soit adressé à Bidault. Il faut se souvenir que l'école dégénérée de David régnait sans partage. Il semble cependant que l'élève ne tarda pas à s'apercevoir qu'il faisait fausse route et que l'enseignement de Bidault ne répondait pas à ses aspirations. Plus tard, il alla chez Watelet. Ce choix

aurait certes le droit de surprendre, si l'on ne savait que l'auteur de tous ces petits paysages de genre que nous trouvons si faibles et si fades aujourd'hui faisait de très-belles études d'après nature, et que ses tentatives pour se rapprocher de la vérité, qui nous paraissent timides, passaient alors pour fort audacieuses.

Édouard Bertin partit pour l'Italie en 1821. Rome fit sur son esprit une très-vive impression. Il s'y attacha d'emblée et s'abandonna sans contrainte aux sentiments que la ville éternelle fait naître dans l'âme de l'artiste. Il parcourait la campagne, faisait quelques études d'après nature, lisait les poëtes, Dante surtout, et, déjà très-amateur de musique, fréquentait assidûment les théâtres. Il voyait habituellement les peintres français qui habitaient Rome à cette époque : Guérin, Thévenin, Léopold Robert, Schnetz, Forestier, Orsel, Perin, Adolphe Roger, Aligny, Cogniet, Boquet, l'un des plus grands paysagistes de notre école et que nous connaissons à peine. Le temps se passait agréablement en conversations et en excursions ; les travaux du jeune peintre pendant ce premier séjour ne furent ni très-nombreux ni très-importants, et ses amis me disent qu'ils ne portaient pas encore la trace de sa forte originalité ; mais son esprit était déjà très-mûr et très-net. Je trouve en effet dans une lettre qu'il écrivait à son père en 1822 cette appréciation ferme et juste du talent d'un peintre dont il voyait probablement pour la première fois un ouvrage : aujourd'hui que l'on connaît très-bien l'école anglaise, on ne dirait pas mieux. « J'ai vu ces jours-ci un portrait du roi d'An-

gleterre par le fameux Lawrence, qui est exposé en ce moment au Vatican. C'est un ouvrage fort remarquable, et qui donne bien une idée de l'école anglaise. Les Anglais sont peintres comme ils sont poëtes; il y a dans ce portrait un singulier mélange de vraies beautés et de bizarreries. On retrouve dans l'effet général quelque chose de cette imagination exaltée et fantastique qui caractérise les ouvrages de leurs poëtes modernes et cet effet n'est pas sans quelque charme. La couleur est séduisante, la pose noble et bien sentie; les ors, les diamants, les étoffes sont d'un éclat extraordinaire. Mais tout cela, si j'en excepte quelques parties de la tête qui prouvent ce que pourrait faire l'auteur s'il eût été à meilleure école, est plus brillant que vrai, et le dessin des mains et des jambes est d'une incorrection dont on trouverait à peine un exemple chez nos peintres les plus médiocres. Comparé à un portrait de Van Dyck ou du Titien, c'est lord Byron comparé à Virgile; mais à l'exception d'un ou deux portraits de M. Girodet et de Gros, cela vaut beaucoup mieux, à mon sens, que ce qu'on fait chez nous en ce genre. Gérard n'est pas beaucoup plus vrai, et il est plus plat. »

Pendant le printemps et l'été de 1823, Édouard Bertin fit un voyage dans le sud de l'Italie. Il voyait pour la première fois Baïa, Sorrente, Capri, Ischia, qui devaient lui fournir tant et de si heureux motifs. Cependant, comme on le verra par la lettre suivante dans laquelle il raconte à son père, d'une manière si vive et si pittoresque, une partie de cette excursion, la silencieuse et austère grandeur de la

campagne romaine lui parle plus vivement encore que les bords enchantés de la baie de Naples.

Salerne, le 12 juin 1823.

Mon cher papa,

J'ai quitté Sorrente le lendemain du jour où je vous ai écrit, et je me suis embarqué pour Capri où j'ai fait un séjour de huit jours. Je n'ai encore rien vu qui ait un caractère plus original que le rocher de Capri. La petite ville qui porte le nom de l'île est située dans une gorge fort élevée au-dessus du niveau de la mer, dominée au nord et au midi par d'immenses rochers à pic et fermée au couchant par de vieilles fortifications démantelées, auxquelles on arrive par un escalier taillé dans le roc. Les maisons, toutes fort petites, sont surmontées de petits dômes comme ces maisons de Jérusalem que M. de Chateaubriand compare avec tant de justesse à des tombeaux. L'architecture de l'église et des fortifications est tout à fait mauresque : on croirait voir une ville de la Syrie ou de la Grèce moderne. L'aspect des autres parties de l'île est en harmonie parfaite avec celui de la ville; des oliviers et des buissons de myrtes couvrent de petits coteaux brûlés par le soleil, et de toutes parts on n'aperçoit que de grands rochers grisâtres dans les fentes desquels croissent des aloès et des figuiers d'Inde. Sur une des pointes les plus élevées de l'île, on vous montre quelques voûtes ruinées sur lesquelles est construit un misérable ermitage habité par un ermite plus misérable encore :

c'est tout ce qui reste du palais de Tibère. A quelques pas de là, sont d'immenses rochers à pic dont la mer baigne le pied, et que les habitants appellent encore dans leur mauvais langage *il Salto di Temperio*. Je demandai à l'un d'eux ce que c'était que ce *Temperio;* il me répondit que c'était un roi de Naples *cativissimo* qui faisait jeter dans la mer du haut de ces rochers tous ceux qui lui déplaisaient. Voilà tout le souvenir que les habitants de Capri ont conservé de celui à qui leur île doit une si triste illustration. En quittant Capri, nous sommes allés à Amalfi, petite ville située sur le bord de la mer, à l'entrée d'une gorge de montagnes extrêmement pittoresques. Nous y avons passé dix jours, puis nous sommes partis pour Vietri et Salerne, où nous avons loué une barque pour trois jours. Nous sommes allés à Pæstum, et nous en sommes revenus ce matin après avoir passé toute la nuit en mer par un assez mauvais temps. Demain nous serons à la Cava et dans quelques jours à Naples. Vous voyez que je touche à la fin de ma tournée, et je m'applaudis de plus en plus de ma résolution. Il y a sans doute de fort belles choses dans tous les endroits que j'ai parcourus, mais je préfère de beaucoup les environs de Rome : c'est là surtout que je veux travailler sérieusement, et je n'aurai pas trop de temps pour y faire les études que j'ai dessein d'y faire. Après avoir passé quelques jours à Naples, pendant lesquels j'espère enfin voir Saint-Charles, nous irons à Pouzzoles, à Baïa et à Ischia, et nous nous en reviendrons par la route du mont Cassin. Notre intention, à Cogniet et à moi, est de nous arrêter à l'Isola di Sora, et de laisser aller

M. Bourgeois, qui est plus pressé que nous d'arriver à Rome. J'espère trouver une lettre de vous à Naples, et j'y répondrai de suite ; dans le cas contraire, je vous écrirai à mon arrivée à Rome. Veuillez présenter mes respects à maman, à mon oncle et à ma tante, et embrasser de ma part Louise et Armand. Je suis avec respect, mon cher papa, votre très-humble et très-obéissant fils.

E.-F. Bertin.

Nous avons cité cette lettre sans en rien retrancher, pour faire comprendre dans quelles habitudes simples, sérieuses, respectueuses le jeune Bertin avait été élevé.

Édouard Bertin revint à Paris à la fin de 1823. Il y passa deux ans. Le mouvement romantique se prononçait de plus en plus, et il est impossible que Géricault, Delacroix, Bonington, Ingres enfin, qui aux yeux des académistes passait lui-même pour un révolutionnaire, n'aient pas agi dans une certaine mesure sur son esprit ouvert et sincère. En 1825, il retourna à Rome et y rapporta des idées nouvelles qui frappèrent tous ses amis. Il les exposait et les défendait avec une grande ardeur, et les discussions auxquelles elles donnaient lieu sont restées célèbres. Ce changement dans sa manière de voir n'était pas seulement théorique. L'élève de Bidault était devenu plus hardi. Il rejette les formules banales de l'école ; il vise au caractère ; il cherche les lignes simples, largement et harmonieusement balancées, les silhouettes nobles et pures, les formes caractéristiques, grandioses et même bizarres, les effets originaux et

franchement accusés; mais il interprète et transforme dans le sens, dans l'esprit de la nature; il vivifie l'image en la pénétrant de l'impression qu'il reçoit lui-même du modèle; il trouve le style non dans la convention, mais dans la vérité. En même temps son activité redouble, c'est un homme nouveau. Cependant on le voit, ce n'est pas du premier coup, mais par des efforts répétés qu'il parvient à conquérir sa complète individualité.

A son retour à Paris en 1827, Bertin prit une résolution qui montre bien de quelle passion il était possédé pour son art. Quoiqu'il n'eût plus l'âge d'un écolier, il entra résolûment dans l'atelier d'Ingres pour étudier à nouveau la figure. Nommé inspecteur des beaux-arts après 1830 et chargé d'une mission spéciale, il repartit vers 1834, en compagnie de Paul Delaroche et de MM. Henri Delaborde et Édouard Odier, pour Florence, où il fit exécuter les moulages des portes du baptistère de Ghiberti, et *les Chanteurs*, de Luca della Robbia, qui font partie des collections de l'École des Beaux-Arts. C'est à cette époque qu'il se lia avec MM. Amaury-Duval, Mottez et Sturler.

A partir de ce moment la manière d'Édouard Bertin ne subit plus que des modifications insignifiantes. Toujours en quête d'impressions et de motifs, il retourna plusieurs fois en Italie, et parcourut l'Égypte, la Turquie, la Grèce, l'Espagne, la Suisse. Il rapportait chaque fois une ample moisson d'études et de dessins qui ne forment pas la partie la moins intéressante de son œuvre et dont on verra de nombreux spécimens à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts.

Cette Exposition ne renferme cependant qu'une

bien faible partie des œuvres d'Édouard Bertin. J'ose à peine le dire; cet homme, qui se tenait au courant de tout, politique, science sociale, littérature, histoire, Beaux-Arts, philosophie et théologie même, ce voyageur infatigable, ce curieux de tout ce qui intéressait l'esprit ou les yeux, ce directeur actif et attentif d'un grand journal, a laissé plus de 3,500 tableaux ou dessins. Tout ce qu'on pouvait faire pour initier la foule à des ouvrages peu connus était de réunir un certain nombre de peintures qui se trouvaient à Paris, et, dans les dessins, ceux qui représentaient le mieux, par leur caractère et leur importance, les divers aspects du talent de l'artiste. Nous nous arrêterons à quelques-uns des tableaux et des grands fusains qui nous ont particulièrement frappé et dans lesquels Édouard Bertin se montre à la fois habile praticien et compositeur de premier ordre. Mais s'il nous est impossible de décrire ni même d'indiquer tous les dessins exposés, nous les recommandons cependant vivement à l'attention. Par l'excellent choix des sites, par l'extrême habileté de l'exécution sobre et ferme, par ce cachet personnel dont il marquait si fortement tout ce qu'il faisait, ces reproductions à la fois fidèles et idéales de la nature sont des notes de voyage d'un grand intérêt et des ouvrages d'art de la plus haute valeur.

C'est en 1837, si je ne me trompe, qu'Édouard Bertin exposa pour la première fois[1]. Il avait envoyé

1. Les *livrets* nous fournissent au sujet des expositions d'Édouard Bertin les indications suivantes :

1827. — Cat., p. 203, n° 1422. *Vue de l'ermitage de Castel-Saint-Élie,* près Rome.

une *Vue de l'ermitage de Castel-Saint-Élie*, près de Rome, qui lui valut une médaille de troisième classe. A la même époque il terminait un de ses tableaux les plus célèbres : *la Rencontre de Cimabue et de Giotto*. Ce sujet lui plaisait, et il a repris et remanié cét ouvrage huit ou dix fois pour le moins. Le devant de la composition est occupé par des terrains de la plus belle construction, solidement et, pour

1831. — Cat., p. 12, n° 138. *Vue prise aux environs de Civitella.*

1831. — Cat., p. 17, n° 139. Paysage composé : *Souvenir des environs de Terni*, dessin.

1834. — Cat., p. 17, n° 121. Paysage, *Souvenir de la forêt de Nettuno*, dans les marais Pontins.

1836. — Cat., p. 23, n° 142. *Vue prise dans les Apennins*, sur le sommet de la Vernia, auprès du couvent de ce nom.

1836. — Cat., p. 23, p. 143. — *Vue prise dans les environs de la Vernia.*

1837. — Cat., p. 19, n° 104. *Le Christ au mont des Oliviers*, paysage historique (commandé par le préfet de la Seine).

1837. — Cat., p. 19, n° 105. *Vue d'un Ermitage*, dans une ancienne excavation étrusque, près de Viterbe.

1839. — Cat., p. 21, n° 153. *Carrières de la Cervara*, dans la campagne de Rome.

1842. — Cat., p. 15, n° 111. — *La Tentation du Christ*, paysage historique.

1842. — Cat., p. 15, n° 112. *Vue prise dans les environs de Subiaco.*

1843. — Cat., p. 20, n° 78. *Souvenir des environs de Sorrente*, dans le golfe de Naples.

1853. — Cat., p. 52, n° 97. *Les Sources de l'Alphée.* (Acquis par le ministère d'État.)

1853. — Cat., p. 52, n° 98. *Vue prise près d'Olevano* (États-Romains).

1853. — Cat., p. 52, n° 99. *Vue d'anciens tombeaux creusés dans le roc sur les bords du Nil* (haute Égypte).

ainsi dire, logiquement assis, accidentés de roches grises au milieu desquelles circule un chemin de montagne. Cimabue, accompagné d'un élève, vient de s'arrêter et regarde, en lui parlant, le petit pâtre qui devait être le grand Giotto, occupé à dessiner ses chèvres sur une pierre. Au second plan, au milieu de collines agrestes, se dresse un massif élégant d'arbres dans l'ombre, composé et dessiné de la manière la plus distinguée. Dans le fond on voit la petite ville de Vespignano dans la lumière, perchée sur sa roche qui se détache sur un ciel bleu, doux et léger. Par l'ampleur et la noblesse de son ordonnance, la beauté de la silhouette, les formes caractérisées et grandioses des premiers plans, cet ouvrage sévère et poétique est de ceux qui se prêteraient admirablement à la gravure.

Le tableau connu sous le nom de *la Chèvre* est au nombre des meilleurs ouvrages dont Édouard Bertin ait emprunté les motifs à l'Italie. Ce sont des roches amoncelées, brisées, chaotiques, qui, à gauche, montent presque jusqu'au haut du cadre. Sur le sommet de l'une d'elles, un pèlerin parle à un petit berger, et ces deux figures se détachent de la manière la plus heureuse sur le ciel brumeux à l'horizon. Au second plan se dresse un arbre qui a lentement poussé dans ce sol aride et dont on ne voit que le tronc et les plus basses branches; plus près, d'autres arbres élégants et légers montent droit comme pour chercher le jour. A droite, sur une roche qui surplombe, se tient une chèvre blanche. L'ensemble, admirablement construit, est de l'aspect le plus pittoresque. L'exécution, franche, vive, facile, d'une

remarquable fraîcheur, égale celle de quelques-uns des meilleurs tableaux de l'artiste : *la Forêt de Nettuno, le Berger de Virgile, la Tentation du Christ, les Sources de l'Alphée,* qui sont dispersés et n'ont pu prendre leur place à cette exposition.

Le voyage qu'Édouard Bertin a fait en Égypte lui a fourni un grand nombre d'excellents motifs. On remarquera *les Tombeaux de Gebbel Selselen.* Les rochers jaunâtres dans lesquels ils sont creusés se présentent de face au centre de la composition et s'enfoncent en fuyant vers la droite. Une femme, dans son grand vêtement bleu, et qui porte une cruche sur sa tête, descend gravement vers le fleuve dont les eaux au premier plan sont dans l'ombre. Trois personnages dans une barque animent la droite du tableau. Tout est sévère dans cet ouvrage où la pierre règne presque sans partage, et auquel les lignes horizontales des rochers et du fleuve, l'architecture étrange et semi-barbare des tombeaux, l'exécution sobre et austère comme le sujet, donnent un caractère saisissant et grandiose.

L'Égypte répondait admirablement au goût qu'avait le peintre pour les aspects sévères de la nature, mais il y a trouvé aussi quelques motifs d'un genre tempéré. Dans *les Bords du canal au Caire,* le fond est occupé par une habitation d'une charmante architecture qui se présente de face, et dont l'escalier descend jusqu'au canal, où est amarrée une barque avec quelques personnages. Les constructions, vivement éclairées, au milieu desquelles se montrent çà et là des palmiers, les grands arbres du premier plan à droite, la petite galerie au bord de l'eau à gauche,

forment un ensemble intime, mystérieux, qui représente avec une finesse extrême l'un des aspects les plus piquants de la vie et de la nature orientales. Cet ouvrage, d'une tenue harmonieuse et sévère, d'une grande franchise d'exécution, est d'autant plus intéressant que par le sujet il se rapproche du *genre*, et prouve que, malgré ses préférences, l'artiste était accessible à toutes les beautés de la nature.

Cependant Édouard Bertin ne s'arrêtait ni longtemps ni souvent aux sujets anecdotiques et purement pittoresques. *Les Bords du Nil* sont un tableau charmant, mais du style le plus sévère et le plus élevé. A gauche, un grand massif de rochers de la plus belle structure s'étage par couches presque régulières et horizontales et se termine par une ligne droite qui se découpe sur un ciel d'un ton très-fin et à demi voilé dans le bas. A droite, on voit un petit coin du fleuve; dans l'arène croissent quelques palmiers près desquels sont arrêtés deux Arabes. Les premiers plans vigoureux font ressortir les rochers nus et en pleine lumière dont les anfractuosités seules sont marquées de taches sombres. Ce n'est pas sans motif que je me suis arrêté à ce tableau plutôt qu'à d'autres du même genre. La composition est en effet digne d'être remarquée; car, très-libre et irrégulière, elle est pourtant admirablement équilibrée et pondérée, et elle échappe ainsi à l'un des écueils les plus dangereux du paysage de style : la symétrie systématique et pédantesque.

Ce sont les sites grandioses, les terrains largement assis, les plans fermement accusés qui plaisaient à Édouard Bertin. C'est assez dire que la Grèce devait

lui fournir une ample moisson de motifs et d'impressions. Aussi *la Tribune aux harangues* et *le Temple d'Érechthée* sont-ils aux nombre de ses plus remarquables ouvrages.

Je terminerai cette revue d'une partie des tableaux exposés à l'École des Beaux-Arts en signalant l'une des œuvres les plus importantes d'Édouard Bertin, *le Christ au mont des Oliviers.* Le Christ est agenouillé sur le sommet d'un tertre où poussent quelques oliviers séculaires et quelques cyprès. L'ange, debout, lui présente le calice de la rédemption ; ces deux figures sont pleines de noblesse et d'expression. Le jour commence à peine à paraître, et l'effet de clair-obscur, d'une vérité saisissante, donne au paysage le caractère mystérieux qui convient au sujet. Cet ouvrage, qui est presque un tableau d'histoire, laisse une impression profonde. Le motif qu'a choisi ou qu'a imaginé le peintre, le sentiment dont il a empreint cette belle composition concordent admirablement avec la scène auguste qu'il a représentée. On trouvera à l'Exposition l'esquisse de cette petite toile d'une exécution délicate et excellente.

C'est, à mon sens, dans les grands paysages composés, exécutés au fusain avec des rehauts de blanc, ou aux crayons de couleur, que l'on peut le mieux apprécier le talent d'Édouard Bertin ; le compositeur et le dessinateur sont là tout entiers. La peinture à l'huile entraîne des lenteurs et exige des précautions qui le gênaient ; j'ajoute qu'elle permet des retouches incessantes, et l'artiste amoureux de perfection n'a que trop souvent repris des tableaux terminés qu'il fatiguait jusqu'à leur faire perdre une partie de leurs

qualités. Édouard Bertin avait trouvé dans le fusain et dans la pierre d'Italie le procédé qui lui convenait, puisqu'il lui permettait d'exprimer, au moyen de formes parfaitement définies, les créations de son imagination ou des interprétations directes de la nature. L'Exposition renferme une trentaine de ces importants fusains. Ils sont tous du plus grand intérêt; cependant, je crois qu'il est possible d'en indiquer quelques-uns qui offrent une valeur exceptionnelle.

Trois d'entre eux sont de très-grande dimension. *Les Saintes Femmes au tombeau*, dont le peintre a fait également un tableau que l'on trouvera à l'Exposition, présentent une composition complète où les figures jouent un rôle important. Les saintes femmes, marchant l'une à la suite de l'autre, s'avancent dans l'attitude du plus profond recueillement vers un tombeau creusé dans le roc et entouré de chênes et de palmiers. L'aube commence à peine à paraître; un ange rayonnant se tient sur le seuil et va dire aux pieuses pèlerines que le maître est ressuscité. La disposition des figures est l'une des créations les plus originales, les plus frappantes, les plus heureuses de l'artiste.

La vue prise à Castel-Fusano rappellera à tous ceux qui ont visité les environs de Rome l'un des plus beaux sites de cet admirable pays et, on peut bien le dire, du monde entier. Ce sont de grands massifs de ces pins d'Italie aux formes pittoresques, grandioses, sculpturales qui s'étagent dans un désordre savant et derrière lesquels on devine le rivage d'Ostie et les bouches du Tibre.

Dans les *Colosses de Memnon*[1], de même que dans l'ouvrage précédent, Édouard Bertin s'est à peine écarté de ce que lui fournissait la nature. Ce sont bien ces grands terrains qui ressemblent aux flots d'une mer pétrifiée et dont les ondulations infinies paraissent monter jusqu'à l'horizon. Mais l'artiste a saisi et mis en relief, avec son talent habituel, le caractère original et intéressant du pays, et au lieu d'une imitation étroite, vulgaire, servile, il a fait un tableau.

Deux autres grands dessins aux crayons de couleur méritent une mention toute particulière. Édouard Bertin avait une prédilection marquée pour les environs pittoresques de Subiaco. C'est là qu'il a placé son *Saint Benoît allant fonder son monastère*. Le pieux solitaire, suivi de quelques anachorètes, marche accompagné de deux anges à la recherche d'un lieu favorable à son projet, et ces personnages, les uns réels, les autres surhumains, perdus dans ces vastes solitudes, sont de l'effet le plus saisissant. On remarquera le beau caractère des figures, les combinaisons savantes des lignes, l'intelligente distribution de la lumière et la parfaite unité de l'ouvrage qui, malgré sa complication, n'éveille qu'une impression simple et nette. Dans le second dessin, qu'on intitule *Souvenir de Grèce*, l'imagination de l'artiste s'est donné pleine carrière, et je crois qu'il serait difficile de trouver dans un lieu particulier le point de départ de cette admirable composition. Sur le devant, des

1. On a cru devoir exposer cet important ouvrage, quoiqu'il ait été gravement endommagé par les troupes allemandes.

terrains vigoureux couverts de broussailles ; à droite, un rocher coupé à pic et surmonté de végétations qui retombent ; à gauche, d'autres rochers avec un pin parasol et quelques arbustes servent de cadre à un grand rocher aux formes pittoresques, imprévues, qui se dresse en pleine lumière au second plan. Voilà Édouard Bertin dans toute son originalité et dans toute sa force. Nous ne craignons pas de mettre ce dessin au nombre des plus belles créations des paysagistes français. Sans qu'il y ait trace d'imitation, il rappelle les plus nobles compositions du Poussin. Il est du même ordre que le *Polyphème*, le *Diogène* ou le *Phocion*.

Je devrais m'arrêter, mais je ne puis résister au plaisir de signaler encore quelques-uns de ces beaux fusains. Dans ce genre, la *Léda* est au nombre des ouvrages les plus poétiques et les plus accomplis d'Édouard Bertin. Des rochers à pic, d'un caractère superbe, encadrent la source. Mais une description ne saurait donner l'idée de la simplicité, de la grandeur, de la noblesse des fonds, de la grâce, de l'intimité, du mystère, répandus sur les premiers plans. L'exécution fine, moelleuse, est cependant d'une rare fermeté. *Le Couvent à Civita Castellana, le Pèlerin, Rochers et Arbres en Italie, un Temple dans la haute Égypte, l'Ile de Philœ, le Jardin du couvent du Mont-Serrat*, etc., présentent du plus au moins les grands traits du talent d'Édouard Bertin : l'ampleur des ordonnances, l'élévation du style, un dessin sévère, précis et d'une remarquable vérité ; la force et la grandeur partout.

Aux yeux d'excellents juges, les dessins d'après

nature forment la partie, sinon la plus intéressante, du moins la plus particulière de l'œuvre d'Édouard Bertin. Il serait inutile de s'arrêter aux uns plutôt qu'aux autres, car ils ont des caractères communs et très-frappants. Édouard Bertin exprimait avec simplicité et franchise l'impression très-profonde qu'il éprouvait devant la nature. Il *voyait grand,* et quoiqu'il copiât avec une extrême fidélité, toutes ses études portent l'empreinte très-fortement marquée de sa personnalité. L'un des paysagistes les plus distingués de notre École, M. Bellel, ami et disciple d'Édouard Bertin, qui l'a accompagné en Italie, et vu travailler à une époque où je ne le connaissais pas encore, m'écrit à ce sujet :

« .... Je me laisse entraîner à des regrets superflus lorsque je ne veux vous parler que de la façon dont il voyait et interprétait la nature; plus qu'un autre peut-être, je suis à même de vous dire combien cet homme d'élite savait discerner le beau et avec quelle *maestria* il pouvait rendre ce qu'il voyait. C'est pendant un séjour en Italie, que je fis avec lui, que pour la première fois je le vis à l'œuvre.

« Chaque matin nous sortions ensemble, et son goût sûr trouvait à chaque pas un motif à dessiner, là où tant d'autres seraient passés sans rien voir. Je ne puis dire que je travaillais de mon côté, car j'avais un si vif désir de m'instruire et de m'initier au beau, que je passais la plus grande partie de mon temps à le regarder faire et à suivre avec quelle exactitude et quel coup d'œil il reproduisait tout ce

qu'il voyait; je passai les premiers jours de notre voyage ainsi, et j'appris plus en une semaine que je ne l'avais fait en bien des années à l'atelier.

« Les dessins que je voyais faire à Bertin, ses dissertations sur l'art étaient pour moi d'un grand enseignement, et je n'oublierai jamais que je lui dois ce que je puis être aujourd'hui.

« Je me souviendrai toujours de ce voyage fait avec lui; c'est le plus doux et le meilleur de mes souvenirs; de cette époque date son affection pour moi, elle m'était chère et mon cœur la lui rendait bien. Il était si bon et si encourageant pour moi, qui débutais dans la carrière artistique! Que de fois il m'a remonté lorsque mon courage était à bout de forces, et comme sa parole était facile à me remettre! Je trouvais en lui les meilleurs encouragements; lorsqu'il était satisfait, il me semblait que je n'avais plus rien à désirer et ma préoccupation la plus grande était de le savoir content de moi et de mes efforts; c'était là mon vrai succès et ma meilleure récompense.

« Vous avez remarqué, monsieur, dans les dessins que l'on a choisis, sous quels aspects différents il voyait la nature et avec quel talent merveilleux, quelle simplicité il donnait au moindre sujet qu'il traitait une grande et noble allure. Je ne saurais trop le répéter, c'était sérieusement un maître auquel nous avions le droit de reprocher de ne se point produire.

« A côté de ses beaux choix de motifs dans la nature sévère, qu'il aimait de préférence, je lui ai vu traiter avec une délicatesse extrême d'exécution

des sujets élégants et pleins de grâce qui avaient toute la poésie d'une élégie; son talent et sa nature distinguée étaient souples et impressionnables au sévère comme au doux, à la force aussi bien qu'à la grâce, comme vous avez pu voir dans l'examen de ses dessins.

« Bertin aimait passionnément la nature; il s'y laissait aller en esclave, ne cherchant jamais à retoucher ou à ajouter quoi que ce soit à ce qu'il voyait et voulait rendre; il embrassait de son coup d'œil de maître les grandes lignes et rendait à merveille le côté physique et moral de son sujet, mettant un soin extrême à éviter ces mille petits détails qui détruisent parfois le côté sérieux et grandiose du sujet; c'était un peintre de style qui voyait bien la nature et ne l'arrangeait pas comme tant d'autres le font.

« Il excellait dans le choix de ses motifs, et son coup d'œil lui faisait toujours trouver la vraie place; que de fois j'ai cherché autour de lui, lorsque nous travaillions ensemble, si je ne rencontrerais pas une place meilleure, mais vainement, et je revenais toujours m'asseoir auprès de lui, tant le point qu'il avait choisi était le vrai! Il m'enseignait à voir non avec son œil, mais par la façon dont il m'expliquait le beau dans l'art, et je n'ai jamais oublié ses bons conseils.

« Tous ses dessins étaient faits avec une très-grande rapidité, tout d'impression et d'une façon simple et magistrale; la pierre noire d'Italie, qu'il rehaussait de blanc, suffisait à donner l'effet et la couleur à ses dessins; plus tard il essaya le fusain, et vous savez quel parti il en sut tirer.

« Je ne saurais en finir, monsieur, s'il me fallait vous exprimer toute mon admiration pour lui; son talent et sa nature d'artiste m'inspiraient la plus vive sympathie, comme l'homme fit naître en moi la plus sincère amitié, — mon regret, c'est qu'il fût si peu connu, car, à part ses amis, comme vous et moi, qui avons eu le bonheur de le connaître et de pouvoir l'apprécier, peu d'artistes, et moins encore d'amateurs, ont vu ses œuvres, sauf de rares exceptions, — et pourtant il était un des grands paysagistes de l'école française, un de nos maîtres, et j'espère bien que l'exposition de ses œuvres consacrera notre certitude à cet égard.

« Quant à l'homme, je n'ai rien à vous en dire. — Vous connaissiez notre cher et regretté Bertin, vous avez dû l'apprécier et conserver pour lui une de ces affections qui ne périssent point, et que la mort même rend plus puissantes encore. — Quant à moi, il me semble que je ne l'ai jamais tant aimé; ma douleur est profonde et sincère, car je perds en lui un ami que je ne saurais remplacer. — En revoyant ses cartons, repassant l'un après l'autre ces dessins que j'ai vu faire pour la plupart, mon cœur était bien ému, et que de doux et tendres souvenirs m'ont traversé l'esprit! il me semblait l'entendre encore me dire de ces douces et bonnes paroles comme il savait en trouver lorsqu'il me voyait découragé. — C'était toujours près de lui que j'allais me remettre de mes défaillances, et je ne puis oublier cela... »

Édouard Bertin avait la passion de son art, et il a travaillé jusqu'au dernier moment. Lorsqu'à la mort

de son frère Armand il prit la direction du *Journal des Débats,* on crut que des fonctions si nouvelles pour lui l'absorberaient tout entier. Il n'en fut rien, et il consacrait à ses travaux préférés tous les moments qu'il pouvait dérober à ses occupations obligées. Il semblait que son ardeur s'accroissait avec les années, et il aurait pu dire avec son maître Poussin : « En vieillissant, je me sens toujours plus enflammé du désir de me surpasser et d'atteindre la plus haute perfection. » Combien de fois ne l'avons-nous pas vu, sitôt qu'il avait corrigé les épreuves du journal et donné en quelques paroles nettes, brèves, incisives, un ordre ou une direction, reprendre avec bonheur ses pinceaux ou ses crayons ! Je ne voudrais pas sortir de mon terrain ; d'autres ont dit ou diront la place élevée qu'il occupait dans la société, et la part importante qu'il a prise aux affaires publiques ; cependant il est impossible de séparer absolument l'artiste de l'homme. La supériorité d'Édouard Bertin provenait de deux sources : il avait un esprit vaste, juste, élevé, t un cœur d'or sous cette écorce que l'on trouvait parfois un peu rude. Ces qualités intellectuelles et morales se réfléchissaient dans ses œuvres. Elles sont empreintes d'une émotion qui se communique au spectateur ; elles dénotent toujours cette haute et saine raison qui donne une base solide aux facultés pittoresques.

Édouard Bertin avait commencé à peindre à une époque où, sous la double influence de Ingres et de Delacroix, l'école française s'était partagée en deux camps ennemis. Les exagérations, les violences, les puérilités des naturalistes avaient jeté leurs adver-

saires dans l'extrême contraire. Partant de cette idée juste que la simplicité est un élément de la beauté, que ce qui est beau est toujours simple, la plupart des paysagistes classiques qui s'inspiraient de Ingres n'appliquaient ce principe qu'au dessin général des tableaux, jamais à l'effet ni à la couleur. Au nom du style, ils dépouillaient ainsi la nature de sa grâce, de son imprévu, de sa vie. Ce dessin abstrait ne donnait que le squelette, la forme dure, sèche, élémentaire de ce qu'il prétendait représenter. C'est en quelque sorte de l'architecture en peinture, et, appliqué au paysage, un dessin géométrique qui n'est qu'un contour, jamais un mouvement, la découpure d'un objet sur un autre, l'intersection de deux lignes qui se coupent. Édouard Bertin se maintint fermement entre les deux partis. Il comprit que la beauté de la forme est inséparable de l'émotion qu'elle fait éprouver, et que c'était dans la vérité qu'il fallait chercher l'idéal. Négligeant des discussions oiseuses, il reprit les grandes traditions des paysagistes français, et, sans les imiter, suivit la route qu'avaient ouverte Claude Lorrain, Poussin et Francisque Millet.

Dans ces dernières années, les idées qu'Édouard Bertin appliquait depuis ses débuts ont fait du chemin, et les deux partis se sont rapprochés du terrain sur lequel il s'était placé dès l'abord. Ses ouvrages, peu connus du public, étaient vivement appréciés par quelques artistes sur lesquels ils ont eu la plus salutaire influence, et je suis persuadé que MM. Cabat, Corot, Français, Bellel, de Curzon ne me démentiraient pas. Nous avons la ferme confiance que l'Exposition de l'École des Beaux-Arts donnera à

Édouard Bertin la place très-élevée qu'il mérite dans notre école et qu'il a trop longtemps attendue, et nous espérons qu'un grand nombre de nos artistes qui hésitent, qui transigent, qui se laissent tenter par les succès faciles, qui ne résistent que faiblement aux entraînements de la mode et du faux goût, se retremperont à l'exemple de ce talent robuste et convaincu.

Avril 1872.

HENRI DE TRIQUETI

Les arts viennent de faire une perte bien sensible. Un sculpteur d'un vrai talent, Henri de Triqueti, a succombé aux suites d'une opération nécessitée par une maladie qui le minait depuis longtemps. Il était né en 1804, à Conflans. Après avoir fait des études classiques très-complètes, il embrassa la carrière des arts, vers laquelle le poussait un goût irrésistible. Il se destinait à la peinture et passa quelques années dans l'atelier de Hersent. Ses progrès, disent ses contemporains, furent rapides, et il débuta au Salon de 1831 par quatre tableaux dont les deux plus importants étaient *le Jugement de Galilée par l'Inquisition* et *l'Assassinat du duc d'Orléans*. Déjà alors il s'essayait dans la sculpture, car il envoyait à la même Exposition un groupe en fonte représentant *la Mort de Charles le Téméraire,* dont le succès le décida à s'adonner presque exclusivement à cette branche de l'art. Cet ouvrage et quelques autres morceaux importants avaient si vivement attiré l'attention sur le

jeune artiste, que, lorsque M. Thiers devint ministre de l'intérieur, il lui confia l'exécution des portes de la Madeleine. Henri de Triqueti y représenta les Commandements, et il trouva dans son imagination riche et flexible, pour caractériser chacun d'eux, des scènes expressives et parfaitement appropriées au but, puisqu'elles parlent, sans avoir besoin d'aucun commentaire, aux yeux et à l'esprit de la foule. A cette première époque, de Triqueti était encore influencé par les idées romantiques qui dominaient dans l'art aussi bien que dans la littérature. Cependant, en revoyant ces beaux ouvrages, il m'a semblé qu'elles y étaient bien peu sensibles. Sa forte et sérieuse éducation d'une part, son bon sens et son goût inné pour l'art sévère de l'autre, le gardèrent des écarts que la plupart de ses contemporains n'ont pas évités.

Et en effet, tous les goûts, toutes les aptitudes particulières d'Henri de Triqueti le portaient du côté des grands maîtres de la Renaissance italienne. Dès qu'il les connut, il s'attacha aux Donatello et aux Ghiberti, comme Ingres, quelques années plus tôt, s'était attaché à Raphaël, et il pensa que c'était la tradition des sculpteurs florentins qu'il fallait reprendre en appliquant à des conceptions personnelles les principes de ces illustres artistes. Doué d'une mémoire extraordinaire, personne en France, je crois, ne les connaissait aussi bien que lui, et on sent dans tous ses ouvrages que c'est dans une atmosphère saine et pure qu'il vivait. Il avait un profond respect pour son art, et les personnes qui ont vécu dans son intimité savent qu'il poussait le scrupule à ce point de ne pas

consentir à laisser faire de ces modèles ces petites reproductions qui sont dans notre temps la principale ressource du sculpteur et qui répandent sa réputation dans le public.

De 1838 à 1861, de Triqueti prit part à un grand nombre d'Expositions. Il envoya successivement : *la Vierge et l'Enfant Jésus, Pétrarque lisant ses vers à Laure, Thomas Morus se préparant à la mort, Jésus nourrissant des oiseaux, Bacchus enfant, Dante aux Champs-Élysées,* une *Sainte Famille, Moïse exposé, Suzanne au bain,* des portraits, des vases. Enfin on connaît son grand crucifix en bronze pour le tombeau de Napoléon aux Invalides, ainsi que sa *Pietà* dans la chapelle du duc d'Orléans et la statue du prince couché sur son tombeau.

En 1861, un coup bien cruel le frappa. Il perdit son fils unique, atteint à la poitrine par le timon d'une voiture dont le cheval s'était emporté, et que le courageux jeune homme était parvenu à arrêter. C'est pour son tombeau qu'il fit l'un de ses plus touchants ouvrages, une *Résurrection de Lazare,* où il a reproduit les traits de son enfant. A partir de ce moment, on put croire qu'il s'était retiré de la lice, et cependant jamais son activité ne fut plus grande que pendant les dix ou douze dernières années de sa vie. La reine d'Angleterre l'avait en effet chargé de faire le tombeau du prince Albert et l'ornementation complète de la chapelle de Windsor qui le renferme. Nous n'avons vu en France — à l'Exposition universelle de 1867 — que quelques fragments de cette vaste décoration, terminée seulement depuis peu de temps. Dans cet immense ouvrage, la peinture et la

sculpture s'entr'aident et se complètent. C'est une sorte d'épopée biblique où Henri de Triqueti a représenté, dans une suite de tableaux qui couvrent les murs et qu'il a entourés de ravissantes bordures de mosaïque, les principaux événements de l'Écriture sainte. Il a employé un procédé tout particulier dont il a trouvé le point de départ dans les *sgraffiti* du dôme de Sienne, mais qu'il a tellement développé et modifié que l'on peut dire qu'il a ouvert une voie nouvelle à l'art décoratif. Des bas-reliefs représentant diverses scènes et surtout la belle statue du prince sont au nombre des meilleurs ouvrages de l'artiste.

De Triqueti a écrit sur des matières d'art quelques travaux d'un grand intérêt, entre autres le volume intitulé *les Trois Musées de Londres*. Comme amateur, il était d'une rare compétence et ses avis faisaient loi. Il avait une immense lecture, de magnifiques suites de gravures, une excellente bibliothèque, et il mettait, avec une inépuisable complaisance, son savoir et ses collections au service de ceux qui venaient le consulter.

L'art fut la grande, la dominante préoccupation de Henri de Triqueti; cependant il ne s'y absorba pas tout entier. Il y avait dans sa vie une partie réservée pour ainsi dire, et que je ne puis ici qu'indiquer. Membre du conseil presbytéral de l'Église réformée de Paris, il avait fait un livre, *les Premiers jours de la Réforme en France*, où il expose ses idées religieuses précises et sévères. Il s'était voué d'une manière toute spéciale et avec un entier désintéressement à l'éducation morale et professionnelle des jeunes

apprentis élevés par des personnes pieuses de sa communion. Il avait fait pour eux un cours de dessin ; il leur donnait des leçons et des conférences qui, réunies, ont formé son volume des *Ouvriers selon Dieu.* C'est là que se trouve cette biographie de Bernard Palissy, l'un des morceaux les plus intéressants et les plus judicieux qu'on ait écrits sur l'art français. Ces ouvriers hommes faits déjà, ces jeunes gens, ces enfants suivaient son convoi, et les larmes venaient aux yeux, de voir ces pauvres gens former une partie du cortége de l'artiste qui a tant travaillé pour les grands de ce monde.

Mai 1874.

GUSTAVE RICARD

Nous apprenons une nouvelle bien inattendue et qui causera dans le monde des arts une profonde et douloureuse émotion. Gustave Ricard, l'un de nos peintres les plus distingués et les plus appréciés, vient de mourir subitement. Ricard était jeune encore ; il a été enlevé par un mal soudain, dans toute la force de l'âge et du talent, et en pleine possession d'une renommée que lui avaient valu ses beaux et nombreux travaux.

Gustave-Louis Ricard est né à Marseille en 1823 ou 1824. Il poussa assez loin ses études classiques ; cependant son goût précoce pour le dessin les lui fit abandonner de bonne heure. Il se mit sous la direction d'un maître habile, élève de David, qui lui donna les plus sévères éléments. Aussi, malgré les préoccupations exclusives du coloris qui le dominèrent par la suite, on retrouve dans sa peinture des traces marquées de ce sérieux enseignement : il savait dessiner. Mais les leçons ne suffisaient pas à l'impatience du jeune homme. Le musée de Marseille

est riche et Ricard y fit de nombreuses copies ; il apprit là, et presque sans secours, la partie technique de son art. Ainsi préparé, il vint à Paris vers 1844 pour y achever son éducation de peintre.

C'est à cette époque que je fis la connaissance de Ricard. J'étais donc lié avec lui depuis près de trente ans, et, devant cette tombe ouverte, tous les souvenirs de notre jeunesse me reviennent bien amèrement à l'esprit. Nous étions quatre ou cinq camarades qui habitions des mansardes contiguës dans un modeste hôtel de la rue Jacob : Gustave Ricard; son frère Émile, qui occupe maintenant à Marseille une importante position; Adolphe Lèbre, mort jeune, et qui s'était déjà fait connaître par des travaux philosophiques et historiques très-remarqués dans la *Revue des Deux Mondes;* Léon Berthoud, paysagiste suisse d'un beau et simpathique talent, et moi qui terminais mes études. Le cher et aimable Gustave était la vie et la gaîté de cette petite société d'amis. Il était le seul d'entre nous, je crois, qui eût une foi complète dans son étoile, et l'avenir n'a pas trompé ses espérances. Nous nous voyions dès le matin. A l'ordinaire, nous déjeunions ensemble et très-frugalement, — le plus souvent d'un petit fromage, d'un morceau de pain et de l'eau claire de la cruche qui nous semblait du nectar; puis les uns allaient à l'atelier, les autres à la Bibliothèque, à la Sorbonne ou au Collége de France. Nous nous retrouvions à la nuit dans un très-médiocre restaurant de la rue de La Harpe, et c'est là, autour de l'étroite table, que Ricard assaisonnait notre maigre pitance des saillies de son intarissable esprit.

Nous passions nos soirées, en été, à faire d'interminables promenades aux Tuileries ou le long des quais; en hiver, au coin du feu de l'un de nous. Ni cafés ni spectacles : nous avions de trop bonnes raisons, hélas! pour nous abstenir de toute dépense inutile ; mais les bonnes et longues causeries sur tout ce qui nous occupait remplaçaient les distractions que nous devions nous interdire. Déjà alors je m'occupais beaucoup d'art; Ricard m'aidait de ses conseils et de ses connaissances techniques. J'ai encore le manuscrit de mon travail sur Poussin, tout annoté et corrigé de sa main. Je lui dois beaucoup et plus que jamais dans ce moment, je tiens à le dire. Des occupations impérieuses, les devoirs et les hasards de la vie nous séparèrent souvent, mais ces forts et doux liens d'une amitié de jeunesse se relâchèrent sans se rompre jamais. La fortune ne l'avait ni étourdi ni gâté, et après des séparations quelquefois assez longues je l'ai toujours retrouvé le bon et cordial camarade d'autrefois.

Ricard se préparait au voyage d'Italie par les plus sérieuses études. Il était déjà très-avancé, et le travail de l'atelier ne l'absorbait pas entièrement. Il fit dès cette époque de beaux portraits au crayon ou à l'huile d'après quelques-uns de ses amis et des copies qui ne sentent en rien l'inexpérience d'un commençant : celles entre autres de la Vierge et de la sainte Catherine dans *le Mariage mystique* du Corrége, de *la Maîtresse* du Titien, et du *Portrait de François Ier* du même peintre. Bientôt il partit pour Rome, et c'est encore aux coloristes qu'il s'adressa. Sans cesse préoccupé de l'étude des maîtres et non-

seulement de leur style, mais de leur manière et de leurs procédés, il était arrivé sur ce point aux résultats les plus surprenants. Son habileté technique était vraiment prodigieuse. Il était né peintre et presque d'emblée il fut en possession de tous ses moyens. C'est alors qu'il copia ces trois belles figures de *l'Amour sacré et l'Amour profane* du Titien, et une foule d'autres ouvrages qui sont, dans toute la force du terme, des *fac-simile* des originaux. Il exécuta pourtant à Rome quelques peintures personnelles, parmi lesquelles je mentionnerai une admirable étude de moine et une ravissante tête de jeune homme aux longs cheveux blonds, que nous nommions Jésus-Christ. A Venise, son admiration pour Titien redoubla, et on possède une réduction de l'ensemble de *l'Assomption* et quelques morceaux de grandeur d'exécution du même tableau où le jeune peintre lutte d'habileté avec le vieux maître. Revenu en France, les événements de 1848 entravèrent un moment sa carrière. Il passa près d'un an en Angleterre, où nous nous retrouvâmes; il y peignit quelques portraits. Mais ce n'est qu'à l'Exposition de 1850 qu'il débuta réellement.

Les premiers ouvrages de Ricard furent très-remarqués ; ses portraits de Mme Sabatier, de Mlle Clauss, du docteur Philipps, du docteur Corvisart, du président Troplong, de Mme de Lalonne, une ravissante étude de *Bohémienne tenant un chat,* le classèrent d'emblée. En 1851, il obtint la seconde médaille, et l'année suivante la première. Son talent, son bon cœur, sa brillante conversation, sa charmante et aimable figure le firent bientôt rechercher. Il devint à la mode,

et depuis ce moment il se livra presque exclusivement à ce genre du portrait où il réussissait tout particulièrement. Il fit pourtant quelques ouvrages originaux, entre autres un plafond pour le prince Demidoff, une *Vénus avec l'Amour* et un *Jugement de Pâris* dans de grandes dimensions. Mais on lui demandait sans cesse des portraits; il ne savait pas résister, et il suivit docilement ce courant qui l'entraîna jusqu'au bout. Le succès l'avait fixé à Paris. Cependant il s'échappait volontiers, et il se passa bien peu d'années où le désir de revoir ses maîtres favoris ne le conduisît soit en Italie, soit en Hollande, et il rapportait toujours de ses voyages quelques-unes de ces précieuses copies que les amateurs se disputent aujourd'hui.

Je ne veux pas essayer de caractériser avec trop de précision la manière de Ricard. Les qualités de sa peinture fine, souple, moelleuse et à l'ordinaire très-fraîche et très-vive, sont si essentiellement pittoresques, qu'elles échappent à la description et à l'analyse. Sa facture était d'une extraordinaire habileté, et beaucoup de ceux qui l'admirent n'étaient peut-être frappés que de l'excellence technique de ses ouvrages.

Il y avait pourtant bien autre chose chez lui, et ce charme extrême de la couleur et de l'exécution extérieure et épidermique pour ainsi dire ne suffit pas pour expliquer et pour motiver l'impression et l'émotion que produisent la plupart de ses portraits. Ricard avait une façon toute personnelle de voir ses modèles, de saisir leur caractère particulier, de fixer ces nuances fugitives de l'expression qui marquent le caractère intime de la physionomie, et sont comme

le reflet de la pensée et du sentiment sur le visage; c'est par là qu'il était original, et ses portraits de femmes surtout ont un charme pénétrant, une grâce, une séduction qui leur donnent quelque chose de rare et d'exquis.

Ricard avait à un haut degré le trait caractéristique de l'artiste sincère. Il ne se croyait jamais arrivé au but; il ne s'arrêta ni ne se reposa jamais. Non pas certes qu'il dédaignât ses propres œuvres et qu'il fût aveugle à leur mérite; mais il les reprenait sans cesse. Il est peu de ses portraits qu'il n'ait, après des mois ou des années, modifié, retouché et bien souvent repeint du haut en bas. De sorte que l'on voyait assez que, malgré l'amour paternel qu'il portait à ses tableaux, — amour qu'il témoignait sans feinte et avec une candeur extrême, — il était possédé du désir de faire toujours mieux et d'arriver plus près de ce but idéal, de ce modèle absolu que nous avons dans l'esprit et que nous ne parvenons, hélas! jamais à atteindre et à exprimer. Aussi l'a-t-on vu dans ces dernières années redevenir écolier et copier avec la plus respectueuse attention l'*Antiope* du Corrége au musée du Louvre. Ricard aimait son art avec passion; il n'était pas de ceux qui s'en font une échelle pour arriver à la fortune et aux honneurs. Il le respectait et le pratiquait avec tous les scrupules d'une conscience sévère et délicate.

Janvier 1873.

GLEYRE

M. Braun vient de publier une première suite de photographies[1] d'après des peintures et des dessins de Gleyre, qui seront pour le public et même pour un certain nombre d'artistes une véritable révélation. Je n'ai pas besoin de vanter les reproductions de M. Braun. Par le tact parfait avec lequel il choisit ses modèles, par la beauté de ses épreuves exemptes de toute retouche et qui sont à ce qu'on assure, absolument inaltérables, il a rendu à l'art les services les plus signalés. Grâce à lui, des images des plus admirables monuments de la sculpture et de la peinture ancienne et moderne sont dans toutes les mains. Il suffit de rappeler ses planches d'après les plus belles statues des musées européens, d'après les fresques de la chapelle Sixtine et des chambres du Vatican, les tombeaux de la chapelle des Médicis ; tous les échantillons qu'il nous a don-

1. *Peintures et dessins de Gleyre reproduits en photographie* par Braun. Paris, 1875.

nés des grands artistes de la Renaissance, et, pour les époques plus récentes, ses reproductions des dessins de Prud'hon et des plus beaux ouvrages de l'Exposition du palais Bourbon. Je suis de ceux qui ont déploré le coup presque mortel que la photographie a porté à la gravure, mais il faut bien convenir que ses inconvénients et ses imperfections sont largement compensés par la fidélité de ses produits qui, en raison de leur bas prix, sont accessibles à toutes les bourses et répandent dans les masses le goût et la connaissance des chefs-d'œuvre.

J'ai dit que ces planches seraient, pour bien des personnes, une véritable révélation. Ce n'est pourtant pas que Gleyre soit contesté ou méconnu. Il est, au contraire, très-vivement apprécié et depuis longtemps mis à son rang par tous ceux qui aiment les manifestations les plus élevées de l'art. Mais il est peu connu du grand public. Et cela se conçoit. Du moment où le succès du *Soir* et de *la Séparation des apôtres* eut mis Gleyre à même de se passer des Expositions, il s'en passa. Sans contester l'utilité pour le jeune peintre de ses grandes exhibitions publiques, il ne les aimait pas. Il pensait que l'originalité risque de s'affaiblir dans ces réunions bruyantes où se heurtent toutes les doctrines et toutes les écoles, où il faut crier fort si l'on veut être entendu, où il faut paraître à tout prix, se mettre au diapason et prendre le ton de la société dans laquelle on se trouve.

Timide et d'une humeur un peu sauvage, il fuyait les applaudissements avec autant de soin que d'autres les recherchent. La plupart de ses tableaux ont passé directement de l'atelier dans les musées ou

chez les amateurs. On ne les a vus ni au palais des Champs-Élysées ni chez les marchands : on ne les connaît pas. Du reste, il faut généraliser. L'extrême et invincible répugnance de Gleyre à se mettre en avant, à affronter la cohue, à entendre sans sourciller tant de louanges banales ou d'irritantes critiques, est pour quelque chose sans doute dans cette demi-obscurité qui enveloppe son nom. Mais ç'a été la destinée de la plupart de nos grands artistes : ils ont été peu connus de leurs contemporains. Voyez Poussin et Lesueur, Prud'hon et Géricault, et tout récemment encore Édouard Bertin, qui avait, par le caractère et par le sentiment pittoresque, plus d'un rapport avec Gleyre, et dont l'Exposition posthume seule a fait connaître l'admirable talent.

Pour Gleyre, nous n'aurons pas la ressource d'une pareille Exposition qu'il a interdite par une clause formelle de son testament. Ce n'est donc pas d'un coup, mais peu à peu et jour par jour qu'il obtiendra dans la masse du public cette popularité qui s'attache tôt ou tard à un talent dont l'originalité, la force, la sévérité plaisent aux difficiles et aux délicats, et qui possède en même temps le charme, la distinction, la grâce qui séduisent la foule. Je profite donc de cette première occasion qui m'est offerte par la publication de M. Braun, non pas pour étudier d'une manière complète la vie et les ouvrages de Gleyre, — ce travail ne sera achevé que plus tard, — mais pour rattacher ces belles reproductions aux tableaux dont elles dépendent, les placer à leur date et à leur rang, et parcourir ainsi quelques-unes des étapes importantes de la carrière du grand artiste.

Marc-Charles-Gabriel Gleyre est originaire de la Suisse romande. Il est né le 2 mars 1806 à Chevilly, petit village du canton de Vaud, situé au pied du Jura. Il perdit ses parents de très-bonne heure et fut envoyé à Lyon chez un oncle, commissionnaire en marchandises, qui l'éleva. On le destina d'abord à être dessinateur pour la fabrique ; mais ses rares aptitudes le firent bientôt distinguer, et il suivit les leçons de Bonnefonds et les cours de cette école de Lyon d'où sont sortis tant de peintres distingués. A l'âge de dix-sept ans, il vint à Paris. Il entra dans l'atelier de Hersent, où il resta près d'une année; puis il étudia librement à l'École des Beaux-Arts, à l'académie de Suisse, à la Morgue et à Clamart. Une fois maître des procédés matériels de son art, il partit pour l'Italie en septembre 1828, avec son ami Sébastien Cornu.

Il resta quatre ans presque continuellement à Rome, regardant et rêvant beaucoup, travaillant peu, et, si on lui avait demandé ce qu'il avait fait pendant ce long séjour il aurait pu répondre comme Prud'hon à Bruun-Neergaard : « Je m'occupais à admirer les chefs-d'œuvre. » Il s'était lié avec toute la colonie française de Rome à cette époque : Orsel, Perin, Schnetz, Horace Vernet, MM. Chenavard et Nanteuil. Léopold Robert, qui l'avait pris en amitié, ne cessait de le gourmander sur sa paresse et disait que, de tous les jeunes peintres, c'était lui qui donnait le plus d'espérances. Cependant on connaît quelques ouvrages qui datent de cette époque : *Des brigands romains arrêtant des Anglais*; *Raphaël quittant la maison paternelle*; de grandes aquarelles; *le Premier*

Baiser de Michel-Ange, achetés par l'impératrice de Russie ; *Françoise de Rimini*, à M. Sabatier. Je ne m'arrête pas aujourd'hui à ces ouvrages, d'une exécution agréable et savante, mais qui rappellent l'école au milieu de laquelle Gleyre vivait, la manière de Schnetz ou de Léopold Robert, et où l'on ne distingue que de bien faibles traces de l'originalité de l'artiste. Pendant son séjour en Italie, Gleyre avait fait cependant un très-grand nombre de magnifiques dessins d'après les maîtres, parmi lesquels je citerai la chapelle entière des Médicis à Florence, les principales figures de Michel-Ange au plafond de la Sixtine, presque toutes les compositions de Giotto à l'*Arena* de Padoue et quelques-unes des têtes de la *Cène* de Léonard, ainsi qu'une foule de dessins d'après l'antique.

Nourri de la Bible dès son enfance, et à Rome des poëtes anciens et surtout d'Homère, Gleyre était possédé du désir de voir l'Orient. Il trouva l'occasion de faire ce voyage et partit de Naples en 1832. Il visita la Sicile, les Iles, la Grèce jusqu'en Macédoine et en Thessalie, l'Égypte jusqu'au Sennaar, puis, presque aveugle et mourant, il regagna Alexandrie, d'où un mauvais caboteur le transporta à Beyrouth. Il reprit quelques forces dans le Liban et revint à Marseille et à Lyon à la fin de 1837. On ne sait que très-peu de choses sur cette odyssée qui dura six ans. Gleyre n'aimait pas à parler de lui, et ses amis les plus intimes ne lui arrachaient ses souvenirs que par lambeaux. Je crois pourtant qu'il sera possible de le suivre presque pas à pas dans ce mystérieux voyage, pendant lequel il s'accusait de n'avoir fait que rêver

et chercher la pierre philosophale, comme il disait, au lieu de travailler. Gleyre en avait rapporté un Journal écrit, durant certaines périodes tout au moins, jour par jour, et d'admirables aquarelles et dessins enfermés dans une armoire depuis trente-cinq ans, que lui-même n'avait jamais revus et qu'on n'a trouvés qu'après sa mort. Dans ce riche portefeuille, les compositions originales sont rares ; ce sont, en général, des études d'après nature d'une extrême fidélité et aussi intéressantes comme ethnographie que comme art. Je n'en veux mentionner qu'un dessin et un fragment du Journal qui se rapportent au tableau du *Soir*, et qui en sont le point de départ. Ils ont l'un et l'autre une grande importance, car ils nous montrent l'artiste que l'on a connu, si réservé et renfermé, d'un esprit si incisif et si perçant, d'une raison si calme et si sûre, mystique, voyant, presque illuminé. C'est qu'en effet, malgré l'apparence froide de l'homme chez qui la réflexion, semblait-il, dominait l'impression, c'est l'imagination, le sens poétique qui était la faculté-maîtresse de Gleyre, comme le prouvent du reste assez le nombre et l'extraordinaire diversité de ses conceptions pittoresques. Le dessin représente une barque chargée, non pas de jeunes femmes, comme dans le tableau, mais d'anges qui chantent, et le Journal s'exprime ainsi : « C'était le 21 mars 1835, par un beau crépuscule. Sur le Nil, à la hauteur d'Abydos, le ciel était si pur, l'air si calme, qu'après la *surexcitation* morale à laquelle je m'étais livré toute la journée, il m'eût été difficile de dire si je voguais sur un fleuve ou dans les espaces infinis de l'air. En me tournant du côté

du couchant je crus voir, je vis certainement une barque de la forme la plus heureuse et dans laquelle était un groupe d'anges vêtus avec tant d'élégance et tous dans des poses si calmes et si nobles, que je fus ravi. Insensiblement ils se rapprochèrent de moi et bientôt je pus distinguer leurs voix ; ils chantaient en chœur une musique divine. La barque parut s'arrêter au-dessous d'un bouquet de palmiers plantés sur la rive. La nappe, étincelante d'or, étendue sur le fleuve, répétait si parfaitement ces objets charmants, qu'ils me paraissaient doubles. Je ne l'oublierai de ma vie. L'harmonie des couleurs, des formes et des sons était complète. »

Gleyre arriva à Paris dans des conditions déplorables. Cette maladie de dix-huit mois l'avait abattu et découragé : sa vue restait très-affaiblie, ses ressources étaient entièrement épuisées. Il s'installa dans un petit atelier de la rue de l'Université et y commença quelques tableaux. Sous l'influence des idées de l'époque, il pensa d'abord à utiliser ses souvenirs d'Orient et les nombreux matériaux qu'il en avait rapportés. Il fit un ouvrage achevé : *la Pudeur égyptienne,* que l'on a retrouvé dans son atelier ; quelques esquisses, telles que *la reine de Saba ;* des *Femmes turques dans une allée de palmiers ;* des *Cavaliers arabes,* d'une exécution superbe, et deux grandes figures décoratives, une Diane et une Nubienne, que l'on a revues dernièrement à l'hôtel Drouot. Son tableau égyptien, quoique d'un dessin serré et d'un modelé savant, rappelle, à s'y méprendre, la manière d'Horace Vernet. La conception de la Nubienne et de la Diane est plus

libre, mais les formes sont communes dans l'une, grêles dans l'autre ; la couleur est lourde, et je n'y retrouve que bien vaguement encore le peintre que nous connaissons. Ce sont de belles et fortes études de nu qui feraient sans doute sensation par la valeur de leur exécution dans nos Expositions annuelles ; mais elles se ressentent de la préoccupation exclusivement et étroitement naturaliste qui dominait alors l'artiste. Le poëte, le grand poëte n'est pas encore né. Dans la Diane pourtant, le paysage thessalien est délicieux ; c'est un motif que Gleyre a repris en le développant dans son grand tableau de *Minerve avec les Grâces*. Ces deux grandes toiles furent payées, dit-on, 1,000 francs par M. Lenoir, dont la femme vient de léguer à l'Assistance publique sa grande fortune, et au Louvre une partie de ses collections. C'est le premier argent que Gleyre ait gagné à Paris, et il ne parlait qu'avec reconnaissance de l'homme qui avant tout autre lui avait tendu la main.

Ce n'est qu'en 1840 que Gleyre débuta réellement par son *Saint Jean à Pathmos*. Je n'ai pas vu ce tableau ; mais Gustave Planche lui fait les mêmes reproches que je viens d'adresser à la Diane et à la Nubienne. « Malgré toutes les qualités qui le recommandent, dit-il, le Saint Jean ne parle pas assez vivement à l'imagination. Le visage, tout en exprimant le recueillement, la méditation et l'extase, tient par trop de points aux visages que nous voyons chaque jour. Emporté par le désir d'imprimer au personnage un caractère individuel, l'auteur a négligé le soin de l'idéaliser ; c'est une figure admirablement peinte, ce n'est pas une figure poétique. Cependant il y a

dans ce premier ouvrage un présage heureux qui s'est pleinement justifié ! »

En 1843, Gleyre exposa *le Soir* (1), du musée du Luxembourg. Cet ouvrage fit une immense sensation et établit d'emblée la réputation du peintre. Chose singulière à noter ! ce n'est qu'à près de quarante ans que se produisit avec éclat un artiste qui avait montré des dispositions si précoces et donné, dès sa première jeunesse, des preuves évidentes de son admirable talent. Faut-il dire toute ma pensée sur ce délicieux ouvrage? Je crois qu'on fait tort à Gleyre quand on le tient pour son chef-d'œuvre. La donnée en est poétique et charmante, le sujet s'explique facilement et parle à l'imagination de tous ; les figures sont d'une jeunesse, d'une grâce, d'une élégance exquises ; l'ensemble est noyé dans une sorte d'atmosphère de mélancolie qui répond à la pensée du tableau et lui donne une singulière unité. Mais il me semble que l'artiste hésite encore entre le genre et le style ; l'exécution correcte, savante comme tout ce qui est sorti de la main de Gleyre, est un peu mince et monotone ; elle manque de largeur et d'accent. Je mets à part, bien entendu, la figure de l'Amour assis sur le bord du bateau : c'est une création adorable, digne de ce que le peintre a fait de plus personnel et de plus parfait, et qui fait pressentir l'auteur de *la Cène,* de la *Minerve,* de l'*Omphale,* du *Penthée,* de la *Sapho*. Ce n'est pourtant pas sans motif que cette composition a acquis une si grande popularité. Ce rêve caressé pendant tant d'années

1. Les gravures et reproductions de toute sorte portent pour titre *les Illusions perdues*.

a pris un corps ; ce tableau donne une forme sensible aux sentiments les plus profonds de l'âme humaine ; il exprime dans un langage plein de charme et d'harmonie des impressions que nous avons tous ressenties. Cet homme qui reste découragé, accablé, désolé, sur le rivage, c'est nous : ce sont nos propres illusions qui s'enfuient loin de la rive où nous restons attachés. On peut proclamer heureux l'artiste qui a trouvé, ne serait-ce qu'une fois dans sa vie, un motif aussi sympathique et aussi gracieux. *Le Soir* est, dans l'œuvre de Gleyre, ce que *Werther* est dans l'œuvre de Gœthe : le premier baiser de la Muse, un premier tableau, un premier livre dont l'écrivain, dont le peintre n'ont pas à se repentir, qui à bien des égards surpasse toutes leurs autres créations, mais qui ne montre pas toute leur force.

On possède plusieurs dessins pour cet ouvrage. M. Braun n'en a reproduit aucun, et je ne saurais l'en blâmer ; ils n'offrent pas encore cette *maestria* que le peintre devait acquérir plus tard. La série des reproductions de M. Braun ne commence réellement qu'avec *la Séparation des apôtres* que Gleyre exposa en 1845. Ce sujet convenait tout particulièrement à son esprit philosophique et à son talent sévère. Quoiqu'il porte encore quelques traces de ce naturalisme exagéré que Gleyre avait adopté par horreur pour la banalité et par la crainte de tomber dans ces éternelles répétitions pseudo-classiques qui se produisaient autour de lui, le tableau témoigne d'un progrès marqué. C'est un ouvrage historique dans toute la force du terme et où l'auteur affirme avec éclat sa propre manière, aussi éloignée de la tra-

dition académique que des violences et des incohérences romantiques. La scène, admirablement disposée, d'un aspect pathétique et saisissant, traduit à la fois le récit de l'Évangile et exprime un fait humain et général. Ces pêcheurs, ces charpentiers, ces paysans réunis une dernière fois au pied de la croix, ont gardé le caractère rustique que leur assigne leur condition sociale, mais ils sont animés d'une même foi vivante qui les transfigure ; ils vont aux quatre coins du monde non-seulement prêcher la doctrine du Christ, mais jeter les fondations de la civilisation et de la société moderne. Leurs visages, qui ont peut-être plus de caractère que de beauté, resplendissent d'enthousiasme, d'énergie, de confiance, de cette force morale qui soulève les montagnes ; leurs pantomimes, leurs gestes expriment avec une éloquence saisissante les sentiments qui les agitent. Dans cette grande page d'une extraordinaire réalité, l'imagination de l'artiste joue déjà un rôle très-important. C'est la belle tête de l'apôtre vu de profil au premier plan à gauche que M. Braun a reproduite, et elle donne une idée très-exacte de la valeur de l'ouvrage.

Après avoir achevé ce tableau, Gleyre voulut voir Venise, qu'il avait négligée à son premier voyage. Il y passa quelques mois, et ce séjour lui fut d'une grande utilité. C'est en effet à partir de ce moment qu'il adopta une manière plus large et plus souple que nous retrouverons maintenant dans tous ses ouvrages. Sa conception pittoresque devient poétique et idéale ; son style, plus élevé, plus simple, plus grand. Il ne copie plus servilement le modèle : il

l'interprète et le transfigure ; et cette réalité, qu'il n'avait embrassée de trop près que pour éviter la banalité et les réminiscences classiques, ne lui sert plus que de point de départ, de base ferme pour donner un corps, une forme précise, définie et vraie aux créations de son imagination.

Gleyre revint de Venise plein de verve et d'entrain. Tout en travaillant à l'une de ses plus importantes compositions, *le Déluge*, maintenant en Angleterre, il exécuta coup sur coup une *Diane chasseresse* et une *Vierge avec les deux enfants*, esquisses tellement achevées qu'on peut les tenir pour des tableaux, ainsi que l'un de ses chefs-d'œuvre, *la Nymphe Écho*, qui partit immédiatement pour Cologne et ne fut vue que par quelques personnes. Ce délicieux tableau nous montre le peintre-poëte dans toute sa grâce et dans toute sa force. Ce n'est guère qu'une figure, mais quelle merveilleuse figure ! C'est une de ces créations parfaitement heureuses qui naissent spontanément dans l'âme émue de l'artiste, qu'aucune hésitation, aucune trace d'effort ne dépare, et à laquelle le goût le plus délicat et le plus sévère ne trouverait rien à reprendre. La jeune fille, assise sur une roche au bord du Céphise, vue de dos, une jambe tendue, l'autre à demi repliée, s'appuie de la main gauche au terrain et porte l'autre main près de la bouche pour renforcer sa voix, qui répond à celle de Narcisse qu'on aperçoit au loin dans la campagne ; une légère draperie flotte à gauche et rétablit l'équilibre du corps, incliné vers la droite. La tête, qu'on ne voit qu'en profil perdu, est d'un type adorable. On ne peut rien imaginer de

plus chaste, de plus fin, de plus souple, de plus pur que le galbe de la jeune nymphe. C'est à la fois la beauté féminine dans son éclat et la jeunesse dans sa première fleur. La planche de M. Braun, exécutée d'après un admirable dessin à la pierre noire rehaussée de sanguine, est l'une des plus belles de la collection.

Vers cette époque. Delaroche, partant pour l'Italie, pria Gleyre de se charger de son atelier d'élèves. L'école de Delaroche était très-suivie et par conséquent très-lucrative. Gleyre était dans une position pécuniaire des plus médiocres. C'était la fortune qui frappait à sa porte. Suivant son habitude, il ne lui ouvrit pas. Il répondit à peu près en ces termes aux jeunes gens qui venaient lui demander d'être leur professeur : « J'accepte, mais à une condition, c'est que vous ne me donnerez pas un sol. Je me souviens du temps où j'étais bien souvent forcé de me passer de dîner pour économiser les 25 ou 30 francs que je devais donner chaque mois au massier de M. Hersent. Je ne veux pas que par ma faute vous connaissiez ces misères. Louez un atelier, organisez-le à frais communs, et j'irai deux fois par semaine, suivant l'usage, examiner vos travaux et vous donner mes conseils. »

C'est ainsi qu'il a dirigé pendant vingt-cinq ans cet atelier d'où sont sortis une grande partie des peintres contemporains. Une autobiographie de Hamon, publiée dans le Journal *le XIX*e *Siècle,* donne sur l'enseignement de Gleyre, sur son caractère et sa manière d'être, quelques détails qui me paraissent intéressants à recueillir.

« M. Gleyre continua l'atelier Delaroche qui avait été celui de David et de Gros. Je lui fis une visite avant l'ouverture de ses cours ; il me plut tout de suite. Je trouvai en lui un homme naturellement bon, bienveillant, comprenant son monde sans mystère, ne faisant pas le grand homme, d'une modestie exagérée, un homme antique. Il avait été malheureux comme les pierres et ne s'en est jamais vanté.

« M. Gleyre redressa en moi bien des torts ; il me donna horreur de la singerie en art et de l'imitation des autres peintres... Il aimait les choses originales qu'on avait sérieusement voulues. Il ne plaisantait pas avec cette chose sainte qu'on appelle l'art. Quand je lui montrais une esquisse ou un dessin et que je lui disais : « Je vais maintenant *ficeler* tout cela », il me répondait : « Ne prononcez jamais ce mot « affreux, qui me dégoûte. » J'étais à l'aise avec lui, je lui parlais librement ; il ne refusait jamais de m'expliquer ce que je ne comprenais pas. J'étais souvent bien entêté, cela ne le fatiguait pas, il ne se rebutait jamais.

« M. Gleyre m'a montré à moi-même ce que je pouvais être. Aussi j'aimais son atelier, j'aimais à y travailler. Du reste, il y eut à ce moment une effervescence de travail chez M. Gleyre. Gérôme, Picou, moi et plusieurs autres nous étions de vrais pioches au travail. »

Gleyre s'était installé dans son atelier de la rue du Bac, qu'il occupa jusqu'à sa mort. C'était une manière de vaste grenier où l'air passait par tous les joints, où il pleuvait les jours d'orage. Mais il y

avait de la lumière et de l'espace. C'est dans ce taudis qu'il exécuta ces admirables ouvrages que les photographies de M. Braun nous donnent l'occasion d'étudier. Gleyre voyait beaucoup de monde alors, et depuis quatre heures en hiver, un peu plus tard en été, on rencontrait chez lui une foule de personnes distinguées dans les lettres et dans les arts. On causait autour du poêle, ou assis sur quelques vieilles chaises, sur la table à modèles ou sur un divan couvert d'un tapis turc qui lui servait de lit. Ce sont surtout les questions politiques, sociales et religieuses qui l'intéressaient, et il avait, sur une foule de sujets étrangers à ses occupations professionnelles, des idées très-personnelles et très-nettes. On parlait aussi de peinture. Sur ce point, comme sur tous les autres du reste, Gleyre était d'une franchise extrême. Très-modéré dans la forme, — sauf dans de rares occasions où une généreuse colère l'emportait, — il avait le mot juste, définitif; quelquefois sanglant. Je n'ai jamais connu un homme qui aimât plus sincèrement la vérité. Il la disait sans ambages et sans se soucier des conséquences. Les rhéteurs de toute sorte, les gens qui, soit avec la parole, soit avec la plume, soit avec le pinceau, font de sempiternelles variations sur des airs très-beaux mais très-connus, lui déplaisaient singulièrement. Il les dévoilait sans pitié. Aussi, à côté d'admirateurs enthousiastes et d'amis excellents, s'était-il fait un bon nombre d'adversaires déclarés.

Les événements qui suivirent la révolution de 1848 portèrent à Gleyre le coup le plus sensible. Sans être ni exalté, ni violent, comme on l'a dit, il avait des

opinions très-arrêtées ; il s'intéressait aux affaires politiques; il était très-libéral et républicain convaincu. Il désirait ardemment voir s'implanter en France la nouvelle forme du gouvernement. Les journées de juin, puis le 2 décembre, le jetèrent dans un profond découragement qu'il ne surmonta jamais complétement. Plusieurs de ses amis tournèrent à l'Empire ; il cessa de les voir et on sait combien de telles séparations sont cruelles. Depuis lors, il suivit une route de jour en jour plus solitaire.

Il avait terminé en 1849 un de ses ouvrages capitaux : *les Bacchantes*. Ce magnifique tableau, acheté par l'ambassadeur d'Espagne, pour don François d'Assises, fut exposé pendant quelques jours aux Tuileries, mais à l'insu de l'auteur qui le fit aussitôt retirer. Gleyre était, dès ce moment, décidé à ne plus paraître au Salon. Avait-il raison? C'est, à mon avis, une question très-discutable. Ses premiers ouvrages avaient été admirablement accueillis du public et l'avaient mis d'emblée au premier rang. Le jury avait pensé comme tout le monde, car il avait donné la seconde médaille au *Soir*, et la première à *la Séparation des apôtres*. Sait-on quelle influence heureuse aurait eue l'exemple d'un artiste si personnel et si puissant, joint à son enseignement? Mais il fallait à Gleyre la tranquillité et le silence. Il se sentait d'ailleurs isolé entre les peintres qui s'inspiraient trop servilement d'après lui, soit de l'antiquité, soit de la Renaissance, et cette partie bruyante de l'école contemporaine qui cherche le succès dans le scandale du sujet ou de la facture : « Votre scie mord, disait-il à un écrivain de ses amis; la mienne, non. »

« *Les Bacchantes,* écrivait Gustave Planche en 1852, sont un ouvrage de premier ordre qui nous reporte aux meilleurs temps de la peinture. » Il avait raison. Rien de plus spontané, de plus heureusement trouvé que le dessin général de cette composition où les attitudes énergiques, passionnées, se combinent cependant de manière à former des lignes harmonieuses et pittoresques. Ces belles filles à demi nues, enivrées non de vin, mais d'enthousiasme et d'amour, font songer par la splendeur et la pureté de leurs formes, par la vérité et la grâce de leurs mouvements, par la variété des types et des expressions, par la vie répandue partout, aux plus beaux monuments de l'antiquité classique, mais n'en rappellent aucun directement. Cette scène exprime au plus haut degré la pensée personnelle de l'artiste. La même donnée générale qui a cent fois inspiré les sculpteurs grecs a trouvé un interprète original chez un peintre de notre temps. Ce n'est, à aucun degré, une réminiscence ni une restitution. Gleyre, à beaucoup d'égards, se rencontre avec les anciens ; il avait, comme eux, le sentiment de la beauté plastique et du rhythme, mais il s'exprime dans une langue qui lui appartient et avec un accent tout moderne. C'est la bacchante qui, épuisée, haletante, vient de tomber aux pieds de la prêtresse que M. Braun a reproduite d'après un dessin à la pierre noire qui est l'un des chefs-d'œuvre de l'auteur. L'invention de cette figure est admirable, et je ne crois pas que le crayon ait jamais exprimé avec plus de vérité et de force la souplesse, la morbidesse des chairs. La tête, l'attache du col, la gorge, le raccourci

de la jambe droite en particulier, sont des morceaux accomplis. On trouvera aussi dans cette collection une ravissante tête de jeune fille vue de face, qui, à en juger par la facture, doit dater de cette époque et était probablement une étude pour le même tableau que l'artiste n'a pas utilisée.

Lorsque son projet était bien arrêté et qu'il avait fait et refait ses dessins d'ensemble et les détails, Gleyre peignait avec facilité et rapidité. On peut dire qu'il était absolument maître du métier. Mais les lenteurs de la peinture à l'huile, qu'il faut laisser sécher et reprendre à vingt fois, l'ennuyaient et le fatiguaient. Il trouvait, d'ailleurs, que le mode d'exécution n'ajoutait pas beaucoup à l'ouvrage, et il était plus à l'aise vis-à-vis d'une petite toile qu'il enlevait au premier coup ou le crayon à la main. Aussi, pendant les deux ou trois ans qu'il a mis quelquefois à chercher, à modifier, à terminer jusqu'à l'ongle ses grands tableaux, faisait-il des esquisses peintes, et, au fusain ou à la pierre noire, des compositions très-étudiées qui, pour n'avoir jamais été traitées en grande dimension, n'en sont pas moins des œuvres accomplies. On a trouvé plusieurs dessins de ce genre dans ses cartons. Parmi ceux que M. Braun a reproduits et qui me paraissent appartenir à une époque déjà ancienne, je citerai une *Gloire* debout sur un char, une grande palme à la main, et qu'un jeune homme, retenu par son père, veut suivre ; les *Centaures* de l'Enfer du Dante galopant d'un mouvement superbe en criant et en tenant des deux mains leurs arcs au-dessus de leurs têtes ; et enfin un *Bon Samaritain* dans un paysage d'un admirable effet.

Le Major Davel, commandé à Gleyre par le musée de Lausanne, et terminé en 1850, est l'un des rares tableaux qu'il ait exécutés en grandeur naturelle. Cette figure de Davel, de cet enthousiaste du bien public, comme le nomme Gibbon, était plus faite pour l'historien que pour le peintre, et il était difficile d'égaler sur la toile le beau récit que M. Juste Olivier a donné de cet épisode héroïque. Le sujet est si près de nous, qu'il fallait se conformer à l'exactitude des costumes, à la vérité locale, à une foule de détails impérieux et qui gênent l'essor de l'imagination de l'artiste. Le condamné, deux ecclésiastiques, un bourreau et son aide, les soldats qui contiennent la foule, tels sont les acteurs obligés de ce drame. Ces personnages debout, se détachant sur le ciel, présentent une série de lignes parallèles dont il n'était pas aisé de faire un ensemble pittoresque. Gleyre hésita longtemps à traiter ce motif. Mais cet obscur héros qui voulait affranchir son pays de la domination bernoise, et qui mourut victime, et victime volontaire, de son dévouement, tentait cependant l'artiste. Gleyre traita ce sujet difficile avec tant de simplicité, de grandeur, d'austérité, qu'il est peu de ses ouvrages qui impressionnent aussi vivement. Malheureusement, le dessin de la tête de Davel, sublime d'expression mystique, de résignation, d'abnégation, de foi, n'a pas été retrouvé. C'est le bourreau examinant la lame de son épée qu'il tient des deux mains, figure d'une noble invention et du plus beau caractère, qu'on a reproduite pour représenter cet ouvrage.

Gleyre paraît avoir été presque uniquement occu-

pé, à cette époque, d'idées très-sérieuses. Après le succès de *la Séparation des apôtres,* la ville de Paris lui avait commandé un tableau pour l'église Sainte-Marguerite. Il fit, semble-t-il, un premier projet que l'on possède : un *Christ au milieu des docteurs,* d'une composition pittoresque et nouvelle, auquel il renonça. Puis il exécuta cette *Cène*, esquisse très-terminée, qui sera sans doute prochainement popularisée par la gravure et qui, par la grandeur de l'invention et par l'élévation du style, restera un de ses plus admirables ouvrages. Dans cette composition, l'artiste n'a pas représenté le motif dramatique comme l'a fait Léonard, mais le moment mystique, pour ainsi dire : celui où le Christ, élevant sa coupe, dit : « Ceci est mon sang. » Cette auguste figure du Christ debout est ineffable et vraiment sublime. Les disciples, au lieu d'être placés sur une seule ligne, sont assis autour d'une table allongée. Les types sont vrais, individuels, frappants; les physionomies expriment avec une netteté parfaite les sentiments les plus profonds et les plus variés ; la salle elle-même, d'une architecture simple et grande, sobrement décorée de palmes entre-croisées, laissant voir dans le haut une bande circulaire du ciel, est de l'effet le plus grave, le plus imposant. Gleyre, avec son imprévoyance ordinaire, avait négligé d'aller voir l'emplacement que devait occuper son tableau. Il était en hauteur. Il dut donc renoncer à ce projet et fit *la Pentecôte,* qui est aujourd'hui à l'église Sainte-Marguerite, mais si mal placée qu'il est impossible de l'apprécier.

C'est à peu près à cette époque, c'est-à-dire entre

la Pentecôte et *le Divicon*, que Gleyre exécuta, dans des dimensions moyennes, quatre ouvrages des plus délicats et des plus achevés. Dans *Ruth et Booz,* la jeune fille, vue de profil, timide et tremblante, ramasse des épis ; près d'elle, le maître du champ dit à son intendant de la laisser glaner en paix ; des moissonneurs, hommes et femmes, entourent ces trois personnages principaux. Cette scène, si grandiose dans sa simplicité, est encadrée dans un ravissant paysage oriental. M. Braun a reproduit l'exquise figure de Ruth. Dans *Nausicaa,* la fille d'Alcinoüs est représentée au moment où, debout sur son char, entourée de ses compagnes portant sur leurs têtes ou dans leurs bras des corbeilles de linge, elle montre à Ulysse la ville et l'engage à la suivre. C'est une interprétation très-pittoresque de l'admirable récit d'Homère.

La *Vénus Pandèmos* est connue par une grande lithographie et par une belle reproduction photographique de M. Martens. Assise sur un bouc qu'entraîne l'Amour profane, représenté sous les traits d'un enfant aux jambes de satyre, elle écarte sa draperie et découvre son corps superbe et charmant ; à gauche, on voit l'Amour sacré qui s'envole en cachant sa tête dans ses bras repliés. Le galbe de la figure de Vénus est d'une suprême élégance. et l'ouvrage, dans son ensemble, est l'un des plus distingués et des plus accomplis de l'artiste. Le tableau de *Daphnis et Chloé* a fourni deux planches à la collection de M. Braun : l'une, du groupe complet ; l'autre, de la figure seule et très-achevée de Daphnis. Les deux enfants — qui demain ne seront plus des enfants — viennent de

cueillir des fleurs dans la montagne. Il s'agit de franchir une roche élevée. Daphnis est descendu le premier; la petite Chloé se baisse pour sauter en s'appuyant sur le jeune homme. Le galbe, le mouvement, l'expression candide et presque enfantine de Chloé sont d'une invention ravissante; le Daphnis est exquis de grâce juvénile et *gracile*. Gleyre excelle dans les sujets de ce genre. Il avait fait un autre projet représentant Chloé passant un ruisseau, chancelant sur les pierres mobiles et glissantes, et maintenant son équilibre en étendant les deux bras, dont on possède une précieuse esquisse très-avancée et qui vaut un tableau. Cependant, ces excursions dans le domaine purement poétique ne faisaient pas perdre de vue à l'artiste les sujets plus sévères. Elles lui servaient de diversion pendant les quatre années qu'il mit à exécuter l'une de ses œuvres capitales : *Divicon faisant passer les Romains sous le joug*, dont M. Goupil vient de publier une grande gravure par M. Girardet, et à laquelle M. Braun a emprunté deux belles pièces : le haut du corps du chef gaulois et l'une des femmes montées sur le char qui insultent les prisonniers romains.

« La *Bataille du Léman*, dit M. Fritz Berthoud dans l'excellente notice qu'il a publiée sur Gleyre[1], est un poëme épique et un grand poëme dans un cadre restreint; la lutte de deux peuples, de deux races, de deux civilisations. Cet antagonisme si souvent renouvelé dans l'histoire, ce drame grandiose est mis en pleine lumière, autant par le détail exact des accessoires, costumes, armes, ornements, que par la

1. Bibliothèque universelle, juillet et août 1874.

physionomie et le type des acteurs. Avec leurs peaux de bêtes fauves, leurs cheveux teints, leurs accoutrements bizarres et sauvages, on devine chez les Helvètes l'âme ardente, enthousiaste, juvénile, presque enfantine : on voit que ce sont des hommes de premier mouvement, naïfs, imprévoyants, braves, impétueux, mais faciles à tromper et qui se trompent facilement. Les chants, les exclamations de leurs prêtres et de leurs prêtresses, leurs malédictions envers les vaincus ont jeté tout ce peuple dans l'exaltation du triomphe. De pareils transports, par leur vivacité même, montrent combien la victoire était inattendue ; on comprend, au délire de la joie, l'immensité des angoisses qui l'avaient précédée. Des sentiments contraires ne sont pas moins clairement exprimés chez les Romains ; on lit sur leurs visages l'humiliation de la défaite, la honte, une rage contenue et en même temps la certitude, la volonté d'une revanche éclatante. C'est bien là, en effet, le citoyen romain, endurci, cruel, prêt à tout, résolu à tout. Bibracte ne vengera que trop la journée du Léman.

« L'ampleur de cette composition, la multitude des personnages, l'entassement de cette foule où chacun pourtant a sa place et son rôle, concourent à la signification de l'ensemble, et si bien qu'on ne pourrait rien ôter sans faire une lacune et un trou. Ces vieillards, ces femmes, ces guerriers, ces enfants, les chevaux hennissant et piaffant, les bœufs pacifiques, tout cela se tient, se lie, se complète et fait un tout imposant où rien ne manque. Jamais artiste, que je sache, n'a montré de nos jours une si puissante ima-

gination. On reste confondu de l'effort prodigieux et de son résultat. »

Le *Vercingétorix rendant ses armes à César*, dont Gleyre fit, quelques années plus tard, un grand fusain reproduit par M. Braun, est conçu dans le même ordre d'idées. Le César, assis roide sur son tribunal, est une figure magistrale, et le Vercingétorix, d'une tournure si noble, si héroïque, est l'une des créations les plus originales et les plus frappantes de l'artiste.

La période entre 1858 et 1863 est l'une des plus fécondes de la vie de Gleyre, et l'on peut dire qu'à partir du *Divicon*, toutes ses œuvres portent un cachet particulier de force, de grâce et de beauté. C'est alors qu'il exécuta ce charmant tableau, *Jeune fille au chevreau*, que M. Goupil vient de publier d'après un dessin d'Émile Rousseaux, préparé pour la gravure, les esquisses des *Parques*, des *Baigneuses*, de *l'Innocence*, et, au fusain, *la Pythonisse sur le trépied, la Mère de Tobie*, l'un de ses plus admirables ouvrages, *la Bacchanale à l'âne*, d'un caractère si original et pourtant si complétement antique, enfin cette *Jeanne d'Arc* écoutant les voix dans la forêt, qui est au nombre de ses compositions les mieux inspirées, les plus saisissantes et les plus touchantes, et qu'on trouvera dans la collection de M. Braun. Mais c'est la *Phryné* et l'*Omphale* qui caractérisent, par deux chefs-d'œuvre, cette époque. Le tableau de *Phryné* ne fut point achevé, et cela par des raisons qu'il est inutile de rappeler. Gleyre n'a peint que la figure de la courtisane, reproduite par M. Braun, ainsi qu'un dessin d'ensemble qui peut donner une idée de la composition. Ici l'artiste est sur son terrain de prédilection : celui

de la beauté. Phryné debout, vue de face, retient contre elle d'une main sa draperie qui couvre ses jambes sans les voiler, et de l'autre, au-dessus de l'épaule, son péplum pourpre que vient d'enlever l'avocat. Elle est sûre de vaincre ; ce corps élégant, souple et superbe, ne craint pas les regards et, malgré la nature du sujet, n'inspire que l'admiration. Au point de vue de la plastique et de la vie, je ne crois pas que Gleyre ait jamais rien fait de supérieur à cette merveilleuse *Phryné*. Les formes, amples et pures, sont d'un galbe admirable et d'une exécution large et pleine. Voilà cet idéal de la beauté féminine que Gleyre a tant poursuivi et que nous retrouverons sous des aspects différents dans d'autres figures, dans la *Minerve,* dans la *Sapho,* dans la *Charmeuse,* dans les *Femmes à la vasque,* dans l'*Ève* enfin.

Quant à l'*Omphale,* terminée en 1863, j'en ai parlé autrefois et je ne puis que répéter ce que j'en ai dit alors : c'est l'une des créations les plus ravissantes de l'art contemporain. Harmonieuse perfection de la figure entière, noblesse et grâce de l'attitude, exquise pureté des traits, elle possède ce qui captive, ce qui charme, ce qui séduit. La tête, le col, les épaules, des bras admirables dont l'un retient sur sa gorge à demi nue sa tunique dénouée, sont dessinés et modelés avec une fermeté, une précision sans sécheresse qui n'appartiennent qu'à l'art le plus savant et le plus délicat. Rien n'est dur ni heurté, rien n'est indécis ni flottant. La figure de l'Amour, dont on a reproduit la tête d'après un dessin, est charmante. La pose est exquise de grâce et d'abandon, et

l'on sent à son regard intelligent et malin qu'il se complaît dans son œuvre. Les draperies, cette pierre de touche de la grande peinture, sont du plus beau caractère, et ce n'est qu'un maître qui a pu composer celle qui recouvre les genoux d'Omphale. L'Hercule me paraît moins heureux; mais quelle belle étude cependant, consciencieuse et savante[1]!

L'Exposition posthume des œuvres de Gleyre n'étant pas possible, ses amis, ses admirateurs avaient réuni, l'été dernier, au musée de Lausanne, dix ou douze de ses tableaux et un nombre égal de portraits qui se trouvent en Suisse, et l'on a été unanimement frappé de la valeur du *Penthée poursuivi par les Bacchantes,* du musée de Bâle, qui, au double point de vue de la composition originale et de l'exécution savante, peut être mis au nombre de ses plus belles productions. La scène se passe dans un ravin pierreux du Cythéron, où les Bacchantes, furieuses, échevelées, brandissant leurs thyrses, poursuivent l'imprudent roi de Thèbes, qui, haletant, éperdu, va tomber entre leurs mains. Cette course vertigineuse donne le frisson. Le paysage, très-largement dessiné et de la plus belle invention, s'harmonise admirablement avec le sujet. A droite, ce sont de grands rochers d'une forme sévère et sculpturale; à gauche, sur une sorte de plateau qui vient aboutir dans le ravin, se détachent, sur le ciel sinistre, coupé horizontalement de grands nuages sombres illuminés de lueurs orageuses, les sihouettes des Thébaines fu-

1. M. Goupil a publié cet ouvrage en photographie dans tous les formats, ainsi qu'une très-belle lithographie de la tête d'Omphale d'après un dessin.

rieuses. Deux grands aigles suivent, en tournoyant, la victime.

Ce tableau quitta Paris en 1865 et fut presque immédiatement suivi d'un ouvrage également emprunté aux légendes helléniques, mais d'un genre bien différent. Le tableau de *Minerve et les Grâces* était destiné non point à prendre place dans un musée, mais à former le motif principal de la décoration d'un appartement. Il est traité dans une gamme claire et vive, qui étonne d'abord un peu, dans une peinture moderne, mais à laquelle on s'accoutume et dont on reconnaît bientôt la parfaite convenance. Dans cet ensemble harmonieux et doux, lumineux comme une fresque, au premier plan d'un paysage radieux, Minerve est assise au bord de l'Hippocrène ; elle est vue de face, les bras et le torse nus, et portant à ses lèvres la flûte d'ivoire pour disputer aux Grâces qui l'entourent le prix de l'harmonie. Mais Aglaé lui montre son visage que réfléchit le miroir liquide. Minerve s'arrête en voyant la contraction de ses lèvres. Euphrosine, accoudée plus loin, sourit d'un air railleur ; la jeune et charmante Thalie, sans s'inquiéter de la déesse, enchante par les sons de son instrument une petit oiseau immobile sur une branche de platane. La tête de Minerve, admirable dans son étrangeté, avec ses yeux grand ouverts et saillants, les formes puissantes et chastes de son corps divin sont parmi les créations les plus originales et les plus grandioses de l'artiste. Ce tableau est tout un poëme, une évocation de l'antiquité, de la grande antiquité, dans toute sa grâce et dans sa majesté.

Les Femmes à la vasque, dont M. Goupil et M. Mar-

tens ont publié de belles photographies d'ensemble, sont encore un de ces ouvrages où le peintre a pleinement réalisé son idéal de la beauté féminine. Une mère et sa sœur cadette sont occupées à baigner un enfant dans une vasque. L'une tient sous les bras le marmot qui se débat en sentant le froid de l'eau. L'autre, jeune fille de quinze ans tout au plus, est appuyée des deux mains à la marge du bassin et rêve peut-être qu'elle aussi connaîtra les joies de la maternité. C'est le délicieux dessin de cette figure si chaste, si pure, si virginale, qui a été photographié. Le tableau, terminé en 1868, est parti immédiatement pour l'Amérique. On en possède heureusement une charmante esquisse et une étude grande comme nature de la tête et du torse de la jeune fille. Cette peinture est merveilleuse de tous points et M. Braun en a fait une admirable reproduction. C'est la *Joconde* de l'artiste, et je ne crois pas que Gleyre se soit jamais rapproché davantage, comme sentiment et comme exécution, de l'idéal qu'il poursuivait.

La *Charmeuse* et la *Sapho* datent de la même époque. La première n'est qu'une répétition arrangée en tableau de Thalie dans *Minerve et les Grâces*. La belle amoureuse cherche à attendrir, par les sons de sa double flûte, le dieu qui l'exauce sans doute, car l'oiseau bleu vient de se poser sur une branche d'arbre au-dessus de sa tête. Le tableau auquel on a donné le nom de *Sapho* représente une jeune fille aux formes superbes qui verse de l'huile dans sa lampe avant de se mettre au lit. C'est un poëte : près d'elle sont sa lyre et ses rouleaux ; elle va chanter et écrire. Cet ouvrage est l'un de ceux qui ont le plus

frappé au musée de Lausanne, non-seulement par la beauté du type de la figure, mais par le coloris harmonieux et brillant, par le modelé d'une extraordinaire puissance, par l'exécution ferme, pleine et riche de l'ensemble. Le premier de ces tableaux est connu par une photographie de M. Goupil; le second, par une gravure de Flameng publiée par le même éditeur. Les deux reproductions de M. Braun, faites d'après d'admirables dessins, compléteront utilement ces renseignements.

C'est très-peu de temps avant la guerre que Gleyre termina *l'Enfant prodigue*, qui est certainement l'un de ses ouvrages capitaux. Quoique l'artiste, obéissant à un sentiment tout moderne, ait donné à la mère le rôle principal, ce tableau est empreint, au plus haut degré, du souffle biblique. Le père a rencontré le vagabond errant par les champs et n'osant rentrer à la maison. Il l'a accueilli, il l'a rassuré, encouragé et l'amène jusqu'au seuil. A sa vue, la pauvre femme s'est levée; elle se précipite en lui tendant les bras par un mouvement sublime de tendresse passionnée. On a remarqué quelques inégalités dans l'exécution de cet ouvrage. Gleyre, en général, peignait au ton du premier coup. Mais il eut la malheureuse idée d'ébaucher ce tableau en grisaille qu'il tint un peu trop claire. Il n'avait pas l'habitude de ce procédé, et il a été forcé de revenir sur sa peinture par de nombreux glacis. De là un modelé un peu vague, un peu flottant dans quelques parties. Cependant on jugera, par l'ensemble de la figure du jeune homme, par sa tête d'après un dessin grand comme nature, comparable aux plus beaux ouvrages des maîtres, par celle

de la mère, dont l'expression de douleur et de tendresse est poignante, par celle de la jeune fille si gracieuse et si pure que M. Braun a reproduites, que l'imagination de l'artiste n'avait rien perdu de sa puissance, ni la main de sa fermeté.

Les jours mauvais étaient venus. Gleyre fut accablé par les malheurs du pays. Sa santé s'altérait aussi sensiblement, et les crises de la maladie qui devait l'emporter devenaient plus aiguës et plus fréquentes. Sa fermeté ne l'abandonnait pourtant pas, et il s'était courageusement remis au travail. Il avait entrepris quatre tableaux qu'il voulait mener de front : *la Jeune fille avec l'Amour,* qu'il a presque terminée ; *les Parques,* ainsi que *la Pandore,* qui a fourni à M. Braun deux de ses meilleures planches; enfin *le Matin*, la plus pure et la plus belle de ses compositions à mon sens, son chant du cygne dont on possède, outre le fusain très-arrêté sur la grande toile, une délicieuse esquisse ainsi que le dessin d'ensemble des deux figures, la tête d'Adam, celle d'Ève, adorables de galbe et d'expression tendre et passionnée que l'habile photographe a reproduites. Son âme entière, poétique et profonde, est dans ce tableau auquel il a travaillé le jour même de sa mort, et que M. Taine a si bien nommé « un rêve d'innocence, de félicité et de beauté, Ève et Adam debout, enlacés dans le sublime et riant paysage d'un paradis encadré de montagnes. »

C'est au milieu de ces pensées élevées, sérieuses, sereines, où il se réfugiait comme dans un asile inaccessible aux tristesses du temps; c'est dans la contemplation de la beauté pure, du printemps de la vie,

de la jeunesse de l'homme et du monde, que Gleyre fut frappé. Je me suis borné à énumérer ses œuvres principales. Je ne veux pas essayer aujourd'hui de raconter sa vie si simple et si noble, ni d'apprécier son talent et le rang qu'il occupera dans notre École. Ce rang sera très-élevé, car Gleyre est créateur, et il a marqué tout ce qu'il a fait d'un sceau personnel et puissant.

Avril 1875.

GAVARNI[1]

On a déjà beaucoup écrit sur Gavarni, et parmi les artistes contemporains il n'en est peut-être aucun dont on se soit autant occupé. Son talent si souple, si personnel, si imprévu, plaît aux connaisseurs; le tableau vivant, pittoresque, qu'il donne des mœurs, des usages et même des costumes parisiens, ses légendes si fines, si mordantes, si bien trouvées, captivent le public qui trouve dans ses dessins une image fidèle de la vie de certaines classes de la société moderne. Sainte-Beuve, Théophile Gautier, de Boissieu, MM. Henri Delaborde, Jules Janin, Charles Blanc, de Saint-Victor, Edmond Texier, Yriarte et beaucoup d'autres écrivains ont parlé de Gavarni et, placés à des points de vue très-différents, ils ont loué à l'envi le compositeur fécond et ingénieux, le dessinateur distingué, l'observateur et le moraliste

1. *L'OEuvre de Gavarni; catalogue raisonné,* par J. Armelhault et E. Bocher. 1 vol. in-8. Paris, 1873.

sagace. De leur côté, MM. de Goncourt ont publié récemment sur la vie et sur les œuvres de Gavarni un ouvrage très-complet, trop complet même à notre sens. On sait assez que Gavarni n'était pas un saint et qu'il ne cherchait pas ses modèles dans les églises. A quoi bon tant insister sur ces côtés misérables et vulgaires de la nature humaine, sur tous ces détails saugrenus, sur ces confidences de l'homme privé qui font perdre de vue les grands traits de ce beau talent, jettent une prévention fâcheuse sur cette sympathique figure et faussent le portrait au lieu de l'éclairer? Tout cela importe peut-être au père de famille qui cherche un mari pour sa fille, mais n'intéresse ou ne devrait intéresser à aucun degré ni les artistes ni la généralité des lecteurs.

Il manquait cependant un complément indispensable à ces travaux. L'œuvre de Gavarni est immense. Non-seulement il a donné un nombre considérable de *suites* et une collaboration importante à des livres et à des journaux illustrés, mais il a jeté à pleines mains ses dessins dans des publications éphémères où il est difficile de les retrouver. En dresser la liste, en faire l'histoire, en donner la description était une tâche des plus ardues et à certains égards bien ingrate devant laquelle MM. Mahérault[1] et Bocher n'ont pas reculé. Il serait impossible à ceux qui n'ont pas fait de travaux de ce genre de se figurer les soins, les recherches, les démarches, les vérifications et les comparaisons, la somme de travail et de

1. Je rétablis le nom de M. Mahérault qui a été, à dessein, légèrement modifié dans le titre du volume.

savoir que représente un pareil volume, la conscience et l'application qu'il suppose. Je ne pourrais sans fatiguer le lecteur longuement parler d'un livre aussi spécial, mais je voudrais au moins signaler l'importance et le mérite d'un ouvrage qui est, disent les auteurs, « un hommage d'admiration et de sympathie qu'ils ont voulu rendre à Gavarni. »

On peut bien dire que, parmi les amateurs contemporains, M. Mahérault était seul capable de faire ce livre. Personne, je crois, ne connaît au même degré que lui les vignettistes de la fin du XVIII[e] siècle et les dessinateurs du XIX[e], et il me sera permis d'ajouter que personne non plus ne met avec une plus infatigable complaisance à la disposition des gens qui travaillent, et à qui parfois les *outils* font défaut, ses riches collections, ses notes sur tous les sujets qui intéressent les arts, les ressources d'une mémoire excellente qui a gardé avec une extraordinaire précision le souvenir de ce qui s'est fait sur ce terrain depuis cinquante ou soixante ans.

Ce gros volume, dont il faut louer la belle impression due aux presses de Jouaust et la clarté, qualité si précieuse dans un ouvrage de ce genre, renferme près de 4,000 numéros. La classification des œuvres de Gavarni présentait de sérieuses difficultés, et il était impossible d'adopter un plan qui ne présentât pas quelques inconvénients : il en est ainsi pour tous les catalogues. M. Mahérault a divisé son livre en cinq sections. La première contient les portraits ; la seconde, les illustrations : morceaux de musique, journaux et revues, ouvrages divers ; la troisième, les *suites* et les pièces isolées ; la quatrième, les

costumes et modes ; la cinquième, les œuvres posthumes, ainsi que les essais d'eau-forte et de procédés nouveaux. Le volume est terminé par une table des matières très-complète, qui permet de trouver sans peine la pièce que l'on cherche. Chaque planche est décrite avec une exactitude minutieuse et un grand bonheur d'expression ; dans certains cas scabreux, M. Mahérault a tourné la difficulté avec une finesse et un tact parfaits. Les auteurs donnent également les mesures des pièces, transcrivent les légendes et les autres inscriptions, indiquent tous les états connus, c'est-à-dire les diverses conditions et transformations de la planche ; or une grande partie de ces états sont fort rares et ne se distinguent les uns des autres que par de très-légères différences. Tous ces détails sont présentés dans un ordre si naturel, si logique, qu'on se retrouve sans trop de peine dans ce dédale ; mais on comprend quelle somme de travail représente cet immense répertoire. Et encore M. Mahérault n'a-t-il catalogué que les œuvres directes de Gavarni, celles qu'il a exécutées de sa main. Il a négligé, pour cette fois, les gravures sur cuivre, sur acier, sur bois, sur pierre, d'après les dessins de l'artiste, qui se montent à plusieurs milliers de pièces. Ces ouvrages donneront lieu à une publication ultérieure, dont M. Mahérault a rassemblé les éléments.

Je ferais peut-être sagement de m'arrêter ici... Mais un catalogue de dessins fait sur mon esprit la même impression qu'un catalogue de plantes, ou une flore sur l'esprit d'un amateur de jardins ou d'un botaniste. Que de jouissances il me rappelle et

combien de choses à demi oubliées il me fait retrouver et revoir! En parcourant ce gros volume si aride d'apparence, je suis retourné bien loin en arrière, j'ai cherché à rassembler dans leur unité ces œuvres qui ont en partie passé une à une sous mes yeux pendant tant d'années, et je me suis demandé quelle était la place qu'il fallait donner à Gavarni au milieu des dessinateurs de la première moitié de ce siècle.

C'est surtout depuis 1830 que ces artistes satiriques, comiques, caricaturistes, moralistes, ont pris un caractère très-déterminé. Le crayon à la main, ils ont créé un genre à part qui, pour avoir des antécédents, n'en appartient pas moins très-particulièrement à notre époque. La plupart de ces dessinateurs sont franchement des caricaturistes. C'est, par exemple, Traviès, bien oublié aujourd'hui, talent sec, un peu maigre et chétif, où la souffrance et l'amertume percent partout, inventeur de Mayeux, personnage contrefait, facétieux et cynique; Pigal, qui a représenté avec beaucoup de verve et de gaieté des scènes triviales de barrières, des portiers, des chiffonniers, des gamins; Henri Monnier, aussi célèbre comme conteur et mystificateur que par ses dessins un peu monotones de grisettes et de calicots, mais qui eut la chance heureuse de créer ce type excellent du badaud parisien, M. Prudhomme; Cham, le plus spirituel, le plus alerte, le plus fécond de la bande, toujours à l'affût de l'actualité, du *fait Paris,* plein d'à propos, de fantaisie et d'invention; Grandville, ingénieux, laborieux et patient, mais un peu froid et tendu. Gavarni ne fait évidemment point partie de cette famille de dessinateurs. On l'a sou-

vent comparé et opposé à Daumier ; le parallèle ne me paraît pas possible. Daumier est le grand caricaturiste de notre époque. Si ses confrères font du vaudeville et de la farce, il fait, lui, de la comédie. Ce n'est pas celle de Molière assurément, mais celle d'Aristophane. Il ne s'arrête pas au ridicule ; il pousse la critique jusqu'à la satire et à l'insulte. De son crayon brutal et cruel il a marqué d'une manière indélébile un bon nombre de figures de notre temps : ce sont des types qui resteront. Il y a quelques-uns de ses dessins que, malgré mon admiration pour son talent, je voudrais effacer de son œuvre. Mais quelle verve ! quelle fécondité ! quelle spontanéité d'invention ! quelle observation morale précise et profonde ! quel sentiment du comique ! Dans ses dessins les plus violents, les plus contestables au point de vue de la mesure et du goût, l'artiste est toujours là. Je ne crois pas que Daumier ait étudié dans les écoles et les académies, mais il compose admirablement. Son dessin, rude, grossier, est toujours d'une parfaite justesse. Il a au plus haut degré le sentiment de la physionomie, du geste, du mouvement. Même pour ceux qui prisent peu la caricature, *les Scènes parlementaires*, *les Avocats et Plaideurs*, *les Gens de justice*, *les Baigneurs*, *les Flibustiers parisiens*, *les Divorceuses*, *l'Histoire ancienne*, et tant d'autres séries qu'il est inutile de rappeler ici, méritent d'être placées, malgré leur violence et leur exagération, en tête des ouvrages importants qu'on a faits dans ce genre. L'historien, le moraliste, aussi bien que l'artiste, conserveront les dessins de Daumier. Robert Macaire est, on peut le dire, une

grande création, et suffirait à illustrer tout autre.

Chez Gavarni, je retrouve, dans un mode plus mesuré et plus juste, les mêmes qualités de compositeur et de dessinateur que j'ai notées chez Daumier; et à cela près que l'un est aussi délicat et distingué que l'autre est fruste et violent, les deux artistes se valent. Mais le premier ne s'abandonne jamais à ces exagérations des types, des attitudes, des expressions qui constituent la caricature. S'il fallait à toute force placer Gavarni dans un groupe, c'est de Charlet et de Raffet que je le rapprocherais. Ses personnages sont vrais; ils sont au moins toujours vraisemblables et possibles : il les a vus. Il force sans doute très-souvent, accentue et *charge* légèrement le trait saillant; il souligne le mot décisif pour le mettre en relief, mais c'est tout. Ce n'est donc pas un caricaturiste, mais un portraitiste, et, si on le prend dans l'ensemble de son œuvre, le plus fin, le plus spirituel, le plus mordant, le plus abondant des feuilletonistes de notre temps.

Parcourez en effet cette œuvre immense. Depuis ses premiers dessins d'un *faire* un peu sec, un peu maigre, dans *la Mode*, dans *le Musée des Familles*, dans *l'Artiste*, par exemple, jusqu'aux lithographies de sa plus belle époque vers 1840 : *les étudiants*, *les lorettes*, *les fourberies des femmes*, *les enfants terribles*, *les maris me font toujours rire*, jusqu'à celles de la seconde partie de sa vie : *les lorettes vieillies* et ce *Thomas Vireloque*, la dernière et la plus amère création, le dernier enfant de son imagination devenue, vers la fin, morose et misanthropique, vous retrouverez toujours la même observation

profonde, le même artiste charmant, souverainement distingué, plein de souplesse et de grâce. Les sujets n'y font rien. Que Gavarni représente des lorettes ou des grandes dames, des chenapans en route pour Toulon ou des diplomates dans les coulisses de l'Opéra, des débardeuses ou ce vieux don Juan des *invalides du sentiment* assis devant une table bien servie et disant d'un air si piteux : « Le cœur m'a ruiné l'estomac » ; qu'il nous montre la jolie grisette dans sa mansarde ou la marchande des quatre-saisons, la portière ou le dandy, les amours légères, les plaisirs faciles, toutes les gaietés, toutes les folies, tous les travers, tous les vices du Paris où il vivait, vous trouverez dans ces innombrables compositions le même caractère de vérité exprimé par un dessinateur hors ligne, avec une largeur, une délicatesse, une couleur qui dans ce genre le placent au premier rang. Gavarni est incisif, mordant, comique, satirique; il n'est jamais ni exagéré ni méchant. Il n'a fait qu'un très-petit nombre de caricatures proprement dites : ce sont des péchés de jeunesse qui ne tirent pas à conséquence. Peut-être aurait-il pu s'élever plus haut qu'il ne l'a fait. Son esprit était distingué comme son talent. Il s'occupait beaucoup de mathématiques; on a de lui quelques essais de romans, des fragments de Mémoires, des notes de voyage qui permettent de le penser. Dans ses dessins même, je citerai une pièce admirable, « *le Premier de l'an de l'ouvrier,* » qui prouve qu'il était capable de comprendre des sentiments honnêtes, sains, élevés; mais on regrette qu'il ne se soit que bien rarement arrêté sur ce

terrain[1]. Ce qu'il représente donc avec une verve intarissable et une grande supériorité de talent, c'est, non pas, Dieu merci, la vie humaine, mais la comédie et la farce humaines. Il ne faut ni le rabaisser ni exagérer sa portée. Il n'a pas compris tous les côtés de l'art, tant s'en faut, ni les plus grands. Il n'a pas tenté les sommets ; mais il a merveilleusement vu et excellemment reproduit dans ses dessins, il a marqué de traits ineffaçables dans ses *légendes* des sentiments, des passions qui sont sans doute de tous les temps, mais plus particulièrement les mœurs populaires ou élégantes, les côtés excentriques, extravagants, désordonnés de la société française contemporaine, les variations des usages, des costumes, de la mode depuis quarante ans ; et ses feuilles volantes offrent le spectacle saisissant et varié du monde qu'il comprenait et qu'il aimait. C'est donc à la fois comme artiste et comme moraliste qu'il restera.

1. Il faut dire à la décharge de Gavarni que ses ouvrages sérieux étaient, à ce qu'il semble, peu appréciés du public, car les éditeurs ne les recherchaient pas. La lithographie dont je parle n'a jamais été tirée. On n'en connaît que quelques épreuves d'essai à MM. Mahérault, His de la Salle, Gavarni fils, etc. La belle pièce, *les Forts de la Halle,* est dans le même cas. On ne voulait que le Gavarni des choses légères : le peintre du monde, du demi-monde..... de tous les mondes, comme disait Sainte-Beuve.

Décembre 1873.

COROT

Quoiqu'elle fût prévue, la mort de Corot a bien douloureusement impressionné les artistes et le public. Sa santé était très-gravement atteinte. Depuis un mois on attendait chaque jour la nouvelle fatale. Il avait soixante-dix-neuf ans. Sa tâche était achevée; mais il laisse un grand vide, car il était le centre, l'exemple, le maître respecté et adoré d'une partie nombreuse et très-active de l'École contemporaine. Nous ressentons, comme s'ils nous étaient personnels, ces coups qui frappent une de nos gloires, et devant la mort toutes les rivalités de doctrine et de parti s'effacent pour faire place à un même sentiment d'affliction et de regret. Et d'ailleurs, il faut le dire tout d'abord : malgré des imperfections dans sa manière que je ne vois la nécessité ni de me dissimuler à moi-même ni de taire ou de pallier, Corot est l'un des artistes les plus sincères, les plus éminents, les plus sympathiques de notre temps, et il a prouvé que, dans une certaine mesure tout au

moins, l'on peut être peintre de style sans employer l'appareil académique. Esprit vif, sensible, impressionnable, il séduit, il touche, il attendrit. L'émotion qu'il fait éprouver désarme la critique ; « sa grâce est la plus forte ». Il aimait la nature avec passion ; il l'a aimée jusqu'à la fin avec la ferveur de ses éternels vingt ans. De son lit de douleur il la voyait encore fraîche, jeune et charmante, avec les yeux d'un amant, et, en faisant toutes les réserves de droit, on peut s'abandonner à la séduction qu'il exerce.

Jean-Baptiste-Camille Corot est né à Paris le 29 juillet 1796, dans la rue du Bac, où ses parents avaient un magasin de nouveautés. Sa famille n'était pas riche ; son père obtint pour lui une bourse au collége de Rouen. Il fit ainsi des études complètes, et de retour à Paris, on le plaça chez un marchand drapier, où il resta huit ans. Enfant, il barbouillait ses cahiers de dessins informes ; jeune homme, dès qu'il pouvait quitter son comptoir, il montait dans sa petite chambre et s'essayait sans grands résultats dans un art qui avait déjà toutes ses pensés. Ses parents, gens positifs, faisaient tous leurs efforts pour le retenir. Mais sa vocation était irrésistible. On finit par céder à ses instances, et on le plaça chez Rémond, puis chez Victor Bertin ; il avait alors vingt-six ans.

Pour comprendre la puissance d'organisation dont Corot fit preuve en échappant bientôt à l'influence de ses maîtres, et le caractère vraiment original de son talent, il faut insister sur ces premières mais tardives études et rappeler ce qu'était la peinture de paysage à cette époque déjà bien éloignée de nous.

La restauration gréco-romaine de David avait créé le paysage héroïque de Valenciennes, de Victor Bertin, de Bidault, et, jusqu'à un certain point, celui de Michallon. Si on allait apprendre la figure chez Guérin, chez Gros, chez Vincent, c'est chez Valenciennes qu'on apprenait le paysage. Les deux écoles n'en faisaient qu'une. Des deux côtés, mêmes études fortes, savantes, sérieuses, mais aussi même enseignement du *noble,* du beau théâtral, de la forme de convention; des deux côtés, même oubli de la réalité, de la vie. La forme pyramidale et emphatique des tableaux d'histoire se retrouve dans la disposition savamment élaborée des paysages de ce temps. Quant à Michallon, il ne manquait certainement pas de mérite, et sa mort prématurée fut une perte véritable pour les arts. Il avait fait d'excellentes études; au point de vue de l'exécution savante, de la science du détail, du rendu de la forme, ses tableaux peuvent être étudiés avec fruit. Avec lui finit, à proprement parler, l'école de David dans le paysage. Il avait légué à Rémond la formule du tableau de style, mais celui-ci en usa avec une grande liberté. Il fit, en France, en Italie, en Sicile, des voyages qui développèrent chez lui un instinct nouveau. Voilà le réel, le pittoresque qui force la porte, et qui s'introduit dans la place malgré la doctrine. Rémond ne pouvait voyager les yeux fermés, et, au lieu de peindre le paysage systématique et abstrait enseigné par l'École, il fit des vues : vues du Dauphiné, d'Auvergne, des Vosges, de Calabre, de Sicile. Ce genre jouit, disent les contemporains, d'une vogue momentanée très-vive. Il répondait au goût des voyages

qui avait saisi tout le monde à la fin des guerres de l'Empire; l'Europe était rouverte, on était avide de sortir de chez soi et bien aise d'avoir un avant-goût de ce qu'on allait voir.

Cependant Rémond ne se tenait pas au genre qu'il avait créé. Il revenait de temps à autre au paysage héroïque dans des proportions gigantesques. *La Mort d'Hippolyte, les Enfants de Latone, le Prophète Élie* sont de véritables caricatures du paysage de style. Un trait caractéristique de cette école, et qui aurait suffi à indiquer dès lors qu'elle n'aboutirait à rien, c'est qu'au lieu de remonter à la nature et aux vrais modèles, à Titien, à Rembrandt, à Rubens, à Claude Lorrain ou à Poussin, c'était aux peintres de la décadence, au Dominiquin ou aux Carraches, qu'elle s'adressait.

C'est de cette école si fastueuse, si artificielle, si guindée et, dans une partie des ouvrages de Rémond, si terre-à-terre, qu'est sorti Corot. Car, il faut le remarquer, il n'était pas encore question du mouvement romantique qui, pour le paysage, ne se produisit d'une manière sensible qu'après 1830. MM. Cabat, Dupré, Flers, Marilhat, Rousseau étaient encore des enfants. Il faut pourtant dire que Corot put et dut être fortement impressionné par deux artistes aux débuts desquels il avait assisté : je veux parler de Géricault et de Bonington. Le premier exerça la plus grande influence sur les peintres de genre et les paysagistes par ses chevaux et par quelques tableaux tels que *le Four à plâtre.* Le second devait particulièrement plaire à Corot par la finesse, la légèreté, la distinction, la couleur vraie et

charmante de sa peinture. Quelques ouvrages de paysagistes anglais passèrent aussi le détroit vers cette époque et causèrent une très-vive sensation chez les artistes contemporains.

Corot passa trois ans dans les ateliers de Rémond et de Victor Bertin, et il est bien probable que l'éducation classique qu'il y reçut fortifia chez lui le sentiment très-distingué de la composition pittoresque que l'on trouve non-seulement dans ses tableaux importants, mais, à un certain degré, dans ses moindres ébauches. Il partit pour l'Italie en 1825 et y resta jusqu'en 1828 ou 1829. Cette nature, qui à côté de sa grandeur a tant d'intimité et de charme, l'enthousiasma. Il retourna dans cette patrie de l'art en 1834 et fit un autre séjour à Rome en 1843. Ce sont là les principaux événements de cette vie longue et laborieuse. Il peignit, pendant ses voyages, un grand nombre d'études de la campagne romaine et de l'intérieur de la ville, que tous ceux qui ont vu son atelier se rappellent sans doute. Les premières surtout sont d'un dessin précis, un peu sec, d'une couleur chaude et beaucoup plus montée que celle qu'il adopta par la suite.

C'est probablement au retour de son premier voyage en Italie qu'il exécuta un grand paysage que je cite pour caractériser sa manière à cette époque, parce qu'on l'a revu à une exposition spéciale il y a quelques années. Il représente une route près de Fontainebleau. On sent que l'artiste est encore sous l'influence de ses études, non pas dans la conception du sujet et dans la construction du tableau, qui représente évidemment un site fidèlement copié, mais

dans la facture serrée et minutieuse. Les arbres, les terrains sont étudiés avec un soin et une précision presque serviles; on voit, par exemple, sur la route les sillons des roues des voitures qui se côtoient ou s'entre-croisent. C'est d'une vérité en quelque sorte photographique. D'autres tableaux : *Agar dans le désert, le Dante à la porte des enfers, le Bon Samaritain*, par exemple, que l'on voyait dans son atelier, doivent être également, au moins par la conception, de date ancienne, et montrent que l'artiste était préoccupé des grands paysagistes français du XVII[e] siècle. Corot cherchait sa voie, et il était ballotté entre ses souvenirs d'École et son sentiment personnel, qui ne tarda pas beaucoup à prendre le dessus.

Les premiers ouvrages qu'il exposa furent très-mal accueillis. Il fut pendant longtemps, et plus qu'aucun autre peut-être, contesté, repoussé, raillé, bafoué non-seulement par l'école historique, mais par les romantiques, qui ne le traitaient guère mieux. Son mérite était reconnu de quelques artistes et de quelques amateurs, mais le public restait indifférent ou hostile. Il faut ajouter que si le public ne faisait rien pour l'artiste, l'artiste ne faisait rien non plus pour le public. Critiques, railleries, indifférence n'y pouvaient rien : Corot restait à son point de vue comme un terme et ne bougeait d'une ligne. Vis-à-vis d'une opposition très-vive il a su garder son sang-froid. Il persista contre l'opinion, rebelle à le comprendre; il s'obstina, sans mettre dans son obstination ni colère ni dépit. La légitime résistance de l'opinion à accepter le laisser-aller de sa peinture ne l'impressionnait nullement. Il est resté lui-même, et c'est le public

qui a cédé. « On y viendra », disait-il souvent avec son bon et fin sourire, et on y est venu.

On n'y est que trop venu. Tous les moutons de Panurge ont sauté. Il s'est formé autour du grand et sincère paysagiste une école très-nombreuse, une véritable armée de disciples fanatiques et serviles qui, n'ayant ni le talent ni le savoir du maître, n'ont imité que ses défauts. Depuis vingt ans nos Expositions publiques et les boutiques des marchands regorgent de faux Corots. Depuis vingt ans nous avons le spectacle déplorable de cette peinture sans fond ni forme, lâchée, débraillée, déguenillée, qui, fort à tort assurément, abrite sous un nom justement illustre les témoignages innombrables de son impuissance. Le vaillant artiste lui-même, excité par des sollicitations incessantes, encouragé à une production hâtive par l'engouement du public qui, après l'avoir tant dédaigné, avait fini par l'adopter sans contrôle, ne s'est-il pas laissé entraîner au delà de ce qu'il aurait fallu pour sa gloire? Ce sont là des questions que nous nous bornons à indiquer dans ce moment. Pour juger Corot, pour apprécier dignement son incontestable mérite, on doit oublier ces trop nombreuses ébauches qui, par leur monotonie et par leur exécution incomplète et sommaire, fatiguaient et irritaient même un peu ses plus sincères admirateurs; on ne doit pas penser non plus aux louanges immodérées dont il va certainement être l'objet, et nous dirons la victime. Il faut se reporter à cette suite nombreuse de beaux ouvrages qu'il a produits pendant le cours d'une longue carrière et rappeler ce qu'on pensait de lui à une

époque où il avait déjà donné de nombreuses et éclatantes preuves de son talent, et où l'on ne risquait pas d'être influencé en bien ou en mal par les exagérations de l'opinion.

Oublions aussi ces boutades où l'on a voulu voir un amour-propre excessif. Corot était un vrai Gaulois; il avait beaucoup de sincérité et de bonhomie, mais il avait aussi beaucoup de malice et d'esprit, et je le soupçonne de s'être quelquefois amusé de la naïveté de ses auditeurs. Il admirait volontiers les autres; il avait pour lui-même une indulgence et une complaisance qui faisaient sourire; mais, au fond, je crois qu'il y voyait très-clair. Il croyait en lui, mais il ne s'exagérait pas sa valeur. Il disait un jour à un de mes amis : « Je sais bien que je ne vais pas loin dans l'art, je ne peux pas; mais je suis persuadé que je suis sur la bonne route. » Et il avait raison, il était sur la bonne route, car il exprimait de son mieux, et d'une manière assez intelligible pour se faire comprendre, des idées pittoresques, intéressantes et élevées. Plus rêveur que réfléchi, plus impressionnable et intelligent qu'habile et savant, c'est par la contemplation qu'il est arrivé à l'art. Il n'avait ni les conceptions grandioses des paysagistes français du XVIIe siècle, ni la couleur forte et brillante de plusieurs de ses confrères; mais il possédait à un très-haut degré le sentiment de quelques-unes des plus grandes et des plus touchantes beautés de la nature, de son élégance, de sa distinction, de sa mélancolie, du charme attirant des vastes horizons, des profondeurs du ciel, des jeux infinis de la lumière qui correspon-

dent si bien aux rêveries de l'âme, aux modulations de la pensée, aux aspirations de l'homme vers l'infini. Il est idéaliste et poëte, et c'est par là qu'il est un grand artiste. En prenant notre prosaïque terre pour point de départ, il a créé un monde à la fois réel et chimérique, qui lui appartient en propre, et dans ses tableaux peuplés de formes vagues, indécises, flottantes, enveloppées dans une lumière crépusculaire où se joue l'imagination, il poursuit son rêve sans trêve ni repos. Je ne veux citer aucun des cent, des mille ouvrages qu'il nous a donnés : ils se ressemblent tous, et tous ils vont au même but. Qu'ils représentent les grandes plaines ondulées de la campagne romaine, une rivière ou une prairie, les étangs de Ville-d'Avray ou les bords de la Seine, des chênes, des peupliers, des saules, des bouleaux noyés dans les effluves embrasées du couchant ou dans les vapeurs qui s'élèvent, le matin, des terrains détrempés ; que ses paysages soient animés par des nymphes ou des villageoises, par des vaches dans les hautes herbes ou des moutons cherchant une maigre pâture sur des terrains desséchés, l'artiste n'est soucieux que d'une chose : rendre simplement, naïvement une impression très-personnelle et très-vive. Et c'est peut-être pour la montrer dans toute sa force, plutôt que par impossibilité de faire autrement, qu'il réduit le métier à sa forme la plus élémentaire, qu'il le néglige de plus en plus et qu'il ne met sur sa toile que juste assez de peinture pour dire ce qu'il sent, comme s'il craignait de voiler sa pensée sous la richesse de l'exécution. Il ne faut pas comparer : on ne trouvera jamais chez Corot de ces

œuvres complètes et parfaites telles que sont celles de Poussin ou de Claude Lorrain, par exemple, qui satisfont pleinement et les yeux et l'imagination, que l'on peut voir et revoir sans se lasser jamais et en y découvrant chaque fois de nouvelles beautés. C'est l'improvisation avec son charme, l'esquisse qui intéresse précisément parce qu'elle n'est pas fixée, que le spectateur s'en empare, la fait sienne, en use, en un mot, comme d'un motif plein d'intérêt, mais qu'il complète et transforme à son gré. Je crois que, dans bien des cas, Corot ne va pas aussi loin qu'il pourrait aller ; mais ses indications flottantes sont toujours justes et poétiques. C'est un magicien. Sous sa main, tout devient gracieux et distingué. Quel que soit le site qu'il représente, il met dans son tableau un sentiment exquis. Il fixe dans la rapide ébauche le secret de l'heure fugitive, les aspects qui ne durent qu'un instant, les mystérieuses et douteuses clartés de l'aube et du couchant. Ce n'est pas par son laisser-aller, par sa facture incomplète et négligée qu'il est grand artiste, ainsi que le pensent de malheureux disciples qui s'égarent en le suivant, mais par des qualités très-rares et très-précises : le sentiment de la composition, l'élévation constante de la pensée et, par-dessus tout, une harmonie qui résulte moins de sa coloration, qui est très-atténuée et presque monochrome, que de ses valeurs qui sont d'une justesse absolue.

Il ne faudrait, d'ailleurs, pas donner aux questions de perfection matérielle et technique une importance exagérée. Et, en se mettant au point de vue de Corot, ne pourrait-on pas se demander ce qu'est le mé-

tier? N'a-t-il pas pour unique utilité de rendre sensible la pensée? Est-il quelque chose en lui-même? Quand il a *exprimé*, n'a-t-il pas atteint son but et rempli sa tâche? Lorsqu'il attire l'attention, ne la détourne-t-il pas du sujet? La perfection excessive du procédé a toujours correspondu à la décadence de l'art. Voyez la statuaire jusqu'à Périclès et la peinture jusqu'à Raphaël. A quoi se réduit le métier à ces époques admirables? au strict nécessaire. On pourrait même aller plus loin et soutenir que la pensée n'a toute sa valeur que dans les ouvrages d'art antérieurs à ces périodes de perfection. Quelle impression profonde, élevée, durable, produisent les marbres d'Égine ou les mosaïques de Venise ou de Palerme! Et pourquoi? sans doute parce que le procédé encore élémentaire ne détourne pas l'attention de l'idée qui est le but suprême. Le métier, pris en lui-même, me fait l'effet d'une santé exubérante qui matérialise et dénature le plus beau visage. Nous mettrons toujours, comme œuvre d'art, la moindre vierge des maîtres anciens au-dessus de la plus belle fille de Teniers. Cependant, sous peine de tomber dans le paradoxe, il ne faudrait pas pousser trop loin ce raisonnement, et, à l'égard de l'exécution, il est impossible de défendre absolument Corot, car ses procédés sont non-seulement pauvres, mais la maladresse vraie ou affectée dont j'ai déjà parlé, et qui a fait hésiter pendant si longtemps le public, a aussi pour résultat de fausser la pensée. Corot ressemble à ces auteurs qui écrivent des choses charmantes, mais qui ne savent pas leur donner cette forme absolue et définitive qui les impose à l'esprit.

Si je devais caractériser Corot d'un seul mot, je dirais, au risque de scandaliser un peu, qu'il est antique et même qu'il est Grec. Entendons-nous cependant ; il n'est pas Grec à la manière des sculpteurs et des architectes, mais il avait dans l'esprit et il a mis dans ses tableaux quelques-unes des qualités qui distinguent cet art admirable : la distinction, la naïveté et, avant tout, la vie. Ah ! la sûreté du goût, l'exécution accomplie, prodigieuse, des grands maîtres de l'antiquité manquent assurément ; pourtant, avec des moyens imparfaits et différents, c'est une impression affaiblie, mais semblable. Il pourrait dire comme Béranger : « J'ai sur l'Hymette éveillé les abeilles. » Les peuples anciens aimaient la nature comme une belle demeure. Je crois qu'ils ne la comprenaient pas dans toute sa grandeur, comme nous le faisons. Ils avaient gardé pour l'homme toute leur puissance d'idéalisme. La terre est pour eux la mère nourricière des hommes et le lieu préparé pour leur repos et pour leurs plaisirs. A défaut de la peinture qui nous manque, c'est chez les poëtes et non chez les sculpteurs qu'il faut chercher leur manière de voir à cet égard. Corot a certainement lu Montaigne et La Fontaine, mais aussi Virgile et souvent, très-souvent, Théocrite et Longus. N'est-ce pas son sentiment attendri, ému, de la nature bienfaisante et accessible à l'homme que l'on trouve dans ce passage du *Voyage du Printemps?* « ..... Suivi de mes deux amis, j'allai chez Phrasidamus, qui nous fit reposer sur des lits de joncs et de pampres frais. Sur nos têtes les peupliers et les ormeaux balançaient mollement leurs cimes, et, près de là, une source sacrée

s'échappait, avec un doux murmure, de la grotte des nymphes. Les cigales chantaient avec ardeur, cachées sous des rameaux touffus, et au loin la chouette faisait entendre son cri noir au milieu des verts buissons. Les alouettes huppées et les chardonnerets chantaient aussi, et la tourterelle répétait son plaintif roucoulement, et les abeilles d'or voltigeaient en bourdonnant autour des fontaines. De tous côtés, les arbres courbaient sous les fruits ; l'automne exhalait ses doux parfums ; les poires et les pommes tombaient à nos pieds, et les pruniers pliaient leurs rameaux jusqu'à terre. »

C'est cette donnée gracieuse, idyllique, pastorale de l'antiquité qui a frappé Corot. Sans penser certes à s'en inspirer directement, c'est Théocrite qu'il exprime avec bonheur. Ce n'est pas le côté sculptural et prodigieux de l'art grec, mais son côté naturel, celui des poëtes de la seconde époque. Quant à l'autre face de la nature que les Grecs ont négligée pour l'homme, c'est Poussin qui l'a reprise et qui l'a portée à la plus grande hauteur. Les personnages même, chez Corot, sont très-souvent grecs. Ces légères indications, qu'il place dans ses paysages, et dont les formes vagues flottent dans l'atmosphère voilée sur ses verts légers, ce ne sont pas des statues, mais les figures les plus délicates et les plus aimables de la mythologie païenne. Corot avait le goût vif de l'antiquité, comme ces poëtes alexandrins qui s'exerçaient avec passion aux lettres grecques, sans avoir plus ni les grandes conceptions ni la langue divine de leurs modèles.

Corot occupe et gardera une place très-élevée dans

notre École. Il y brille à part, d'un éclat doux et tranquille, comme une fleur délicate et parfumée au milieu de fleurs plus brillantes et plus communes. Il a été heureux, car il a bien rempli une longue carrière. Il était content de lui et des autres. Il avait l'enjouement d'un esprit naturellement bien portant et la facilité d'humeur d'une âme satisfaite qui est en paix avec le monde et avec elle-même. Sans bruit il a fait beaucoup de bien. On sait combien de camarades il a aidés de sa bourse, de ses conseils, de son crédit, et quel cordial accueil il faisait aux jeunes artistes qui venaient s'adresser à lui. Et on ne sait pas tout. Aussi était-il universellement estimé et, on peut le dire, adoré. Il jouissait vivement de cette affection qu'il inspirait à tous, et dans les derniers jours de sa maladie, ne se faisant aucune illusion sur son état, comme on lui apportait des cartes, des listes de noms, mille témoignages de l'intérêt qu'une foule d'amis, connus et inconnus, lui prodiguaient, il disait à son médecin ce mot qui peint son cœur excellent : « On est pourtant bienheureux d'être tant aimé ! »

Mars 1875.

CARPEAUX

Le sculpteur Carpeaux, qu'une maladie cruelle tenait éloigné de son atelier depuis plus de deux ans, vient de mourir, chez le prince Stirbey, qui a adouci les derniers moments du célèbre artiste par les soins les plus délicats et les plus dévoués.

Jean-Baptiste Carpeaux, né à Valenciennes le 14 mai 1827, fit ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris; puis il fréquenta les ateliers de Rude, de Duret et d'Abel de Pujol. Il exposa, en 1853, un bas-relief représentant la réception d'Abd-el-Kader à Saint-Cloud et concourut pour le prix de Rome, qu'il remporta l'année suivante. A la villa Médicis, ses rares facultés se développèrent rapidement; mais on s'aperçut bientôt qu'il se préoccupait moins d'étudier les marbres antiques que d'observer des types vivants. Aussi ses camarades et les amateurs qu'il accueillait volontiers pensèrent-ils dès lors que Carpeaux deviendrait non peut-être un artiste de haute race, un maître dans la grande acception de ce mot, mais un portraitiste éminent, un sculpteur d'un

talent distingué et vigoureux. Il ne tarda pas à tenir les promesses que donnaient ses premiers essais. Il envoya au Salon de 1859 un *Jeune Pêcheur qui tient une coquille près de son oreille.* Cette figure, dont le seul défaut est de rappeler trop directement le *Pêcheur à la tortue,* de son maître Rude, est charmante. Elle fut très-remarquée et plaça d'emblée son auteur à un rang élevé dans notre jeune école. On y trouvait déjà des traces manifestes des tendances naturalistes de l'artiste, qui s'accusèrent davantage dans deux ou trois autres statues : le *Pêcheur napolitain,* à M. de Rothschild, et la *Jeune Fille à la coquille,* à M. de Mouchy, qui datent de 1863 et 1864.

Carpeaux avait horreur de la convention dans l'art, et c'est dans *Ugolin avec ses enfants,* exposé en 1863, qu'il montra pour la première fois avec éclat ses tendances véritables. Ce groupe rompait violemment avec les traditions gréco-romaines de l'École, et, au point de vue de l'invention, c'est assurément le plus grand effort que Carpeaux ait jamais fait. Malgré une préoccupation évidente du *Laocoon,* il s'y montra plus personnel que dans ses autres ouvrages. Les défauts de la composition et les lignes incohérentes et entrecoupées qu'elle présente ne sauraient faire méconnaître un tempérament puissant, une science anatomique très-réelle, que l'artiste accuse peut-être avec trop de complaisance, une extrême souplesse de modelé et une étonnante habileté de praticien.

En 1865, l'administration confia à Carpeaux la décoration du pavillon de Flore. Je ne m'arrêterai pas à la partie supérieure de ce travail qui représente

la France répandant la civilisation dans le monde et protégeant l'agriculture et le commerce. C'était là un sujet qui ne rentrait nullement dans les aptitudes de Carpeaux. La figure principale est insignifiante; les figures latérales sont empruntées à Michel-Ange. Mais le groupe de Flore écartant les branches d'un buisson d'où sort une foule d'enfants est une composition imprévue et gracieuse, et, en somme, l'une des plus heureuses de l'artiste.

C'est en 1869 que Carpeaux termina le plus célèbre de ses ouvrages, celui qui, à tort ou à raison, jeta sur son nom une éclatante notoriété. Je veux parler de ce groupe de la *Danse* pour la façade du nouvel Opéra, qui souleva dans la presse et jusque dans la Chambre de si ardentes discussions. Il est certain que, malgré son mérite, qui est incontestable, cette sculpture fait l'effet d'une note discordante au milieu de celles de MM. Guillaume, Jouffroy et Perraud, auxquelles elle est associée. Il est également certain que la malveillance, l'intolérance, le fanatisme, la sottise ont trouvé là un heureux prétexte et se sont donné carrière. Et pourtant, avait-on complétement tort? Une place publique n'est pas un musée. Si on est libre de ne pas aller au Louvre, on est bien forcé de passer dans la rue. Fallait-il étaler aux yeux de la foule ces nudités que le vice a marquées de ses stigmates? Je ne veux pas dire, surtout dans ce moment, que ce groupe soit inconvenant et qu'il mérite les anathèmes dont on l'a accablé; mais, à coup sûr, il est déplacé. Au point de vue de l'exécution, il est digne de grands éloges, ainsi qu'un autre groupe, *les Quatre Parties du*

Monde, au jardin du Luxembourg, qui est le dernier ouvrage considérable qu'ait exécuté Carpeaux. Il est impossible d'exprimer avec plus de vérité la souplesse, la morbidesse du corps humain; et, à côté de graves défauts inconscients ou volontaires, il y a là des délicatesses et des finesses de galbe et de dessin qui font vivement regretter que l'artiste ne se soit pas généralement soumis à une discipline plus sévère et qu'il ne se soit pas inspiré de plus hautes pensées.

Comme je l'ai fait pressentir, c'est surtout dans les figures de caractère et dans les portraits que Carpeaux excellait. Il en a fait un grand nombre : *l'Espérance, la Candeur*, *le Printemps*, *l'Espiègle, Mater dolorosa, Rieur et Rieuse napolitains*, *Négresse en buste;* les portraits de la princesse Malthide, du prince impérial, de la marquise de la Valette, du duc de Mouchy, de M. Gérome, etc. Je noterai tout particulièrement le portrait de M. Garnier, si expressif, si vivant, et qu'on prendrait pour un Filippino Lippi coulé en bronze. C'est dans les œuvres de cet ordre que se montrent avec le plus d'éclat l'esprit d'observation et l'extraordinaire habileté de l'artiste. En somme, dans sa révolte contre la convention, Carpeaux me semble avoir dépassé le but. Nerveux et inquiet, il ne s'est pas arrêté à ce point juste auquel il serait peut-être revenu s'il eût vécu plus longtemps. Il cherchait. Il allait et venait de l'antiquité à la renaissance italienne; de la renaissance italienne à l'école française du XVIIIe siècle; de celle-ci à son maître Rude, et à d'autres encore.

Rien ne prouve que plus tard il n'eût pas revêtu

d'un style plus simple et plus élevé des idées plus personnelles. La sculpture est un art large, calme, austère. Il est fait, non pour exprimer les laideurs, les pauvretés, les bizarreries que l'on rencontre dans la nature, mais les modifications générales que les sentiments et les passions font éprouver à la forme humaine. C'est à la peinture qu'il appartient d'accentuer et de préciser. Carpeaux accuse le trait, fait saillir le détail, souligne l'intention, exagère l'accent, et il donne ainsi à ses ouvrages le plus étonnant caractère de réalité et de vie. Mais il n'y a ni idéal ni repos dans sa sculpture ; — rien de cette beauté sereine, tranquille, un peu abstraite, que les Grecs regardaient comme le but suprême de l'art; rien non plus de cette beauté plus rapprochée de la réalité, mais empreinte d'un sentiment personnel, moral, nouveau, dont les sculpteurs de la Renaissance ont marqué leurs ouvrages. Chez Carpeaux, c'est la forme humaine représentée dans sa donnée accidentelle par un artiste de beaucoup de savoir, de beaucoup de talent, doué même d'un sentiment d'élégance qui aurait dû le garder de ses erreurs, mais avec des affectations de mauvais goût, des attitudes et des gestes violents et vulgaires, des maigreurs, des pauvretés qui rappellent les modèles dont on est bien forcé de se servir, mais qu'il appartient au grand artiste d'idéaliser et de transfigurer. Les femmes de Carpeaux ont de la grâce et de la séduction, mais elles manquent de cette beauté et de cette chasteté suprêmes qui seules autorisent le nu, et dont le noble et grand art de la statuaire ne saurait se passer. En récapitulant dans ma pensée

les œuvres de Carpeaux, je crains qu'il n'ait pas tiré tout le parti possible des beaux dons qu'il avait reçus. Dans la plupart de ses ouvrages il s'est beaucoup rapproché de la sculpture de genre, et on dirait que ce sont les idées d'un peintre qui le préoccupaient et le faisaient sortir à tout instant de la voie naturelle de son art. Carpeaux est mort trop tôt, et je ne peux m'empêcher de croire qu'il se serait élevé davantage. Sa pensée se serait fortifiée et mûrie, son exubérance se serait calmée, son goût se serait épuré. Il serait revenu et se serait arrêté sur le terrain solide de la grande sculpture. Il aurait compris que les limites de l'art sont précises et nécessaires, et qu'on ne doit pas les franchir. Ces limites ne sont pas un esclavage, mais une force, et c'est un entraînement fatal qui pousse à les méconnaître et à les dépasser.

Octobre 1875.

BARYE

L'Exposition de l'École des Beaux-Arts nous montre, réunies pour la première fois, les œuvres d'un homme qui occupera l'une des places les plus éminentes dans l'histoire de l'art contemporain. Le talent de Barye a été pendant longtemps méconnu et contesté. Aucun nom d'artiste n'est cependant plus populaire que le sien, et cette fois c'est le grand nombre qui avait raison. Mais la fatalité, sous la forme de l'administration et des jurys des Expositions annuelles, a si bien fait, que ce grand et sincère sculpteur n'a presque jamais trouvé l'occasion de se produire dans des monuments capables, par leur importance et leurs dimensions, de le mettre au rang auquel il a droit; et encore aujourd'hui il n'est pour beaucoup de gens qu'un habile *animalier,* dont les œuvres mille fois répétées ont perdu — en affectant une forme commerciale et par leur profusion même — quelque chose de leur caractère original et hautement artistique.

Louis-Antoine Barye est né à Paris le 24 septembre 1796. Il entra, à l'âge de treize ans, chez Fournier, graveur de mérite, qui faisait des matrices par les *repoussés*. C'est dans ces humbles travaux qu'il apprit tous les secrets du métier et cette habileté manuelle qui lui permirent plus tard de donner à ses ouvrages une si grande perfection technique. De 1812 à 1814, il servit dans la brigade topographique du génie et dans un bataillon de sapeurs du même corps. A la paix, il reprit ses travaux d'orfévrerie, puis suivit les ateliers de Bosio et de Gros.

L'enseignement de Gros fut certainement utile au jeune artiste. La verve, l'entrain, le sentiment de la vie, l'accent dramatique qui distinguent le peintre d'Aboukir et de Jaffa durent faire une impression profonde sur le talent du futur auteur du *Thésée*, du *Centaure* et de ces aquarelles exposées à l'École des Beaux-Arts, qui, malgré l'inexpérience du pinceau et l'absence de perspective aérienne, présentent, au point de vue de la couleur et de la vérité des animaux, des qualités très-distinguées. Mais Bosio! l'auteur du Louis XIV de la place des Victoires et des chevaux de l'arc de triomphe du Carrousel, de tous ces ouvrages où la convention va jusqu'au ridicule et à la niaiserie, que pouvait-il lui enseigner? comme on l'a très-bien dit, au bout de quelques semaines Barye savait au moins ce qu'il ne fallait pas faire, ce qui est déjà quelque chose. Cependant, comme il avait des prétentions au grand prix, il persista. Il faut convenir que la plupart des artistes contemporains ont montré peu de discernement dans le choix de leurs maîtres. Géricault et Delacroix étaient élèves

de Guérin; Decamps, d'Abel de Pujol; Gleyre, d'Hersent! Mais les tempéraments personnels triomphent de tous les obstacles et brisent toutes les entraves. Si Barye apprit chez Bosio les procédés matériels de la sculpture, sa puissante originalité ne fut, en aucune manière, entamée par l'exemple de son maître.

En 1819, Barye concourut pour le grand prix de gravure en médailles. Le sujet proposé était Milon de Crotone. Les personnes qui ont vu ce premier ouvrage du jeune artiste assurent qu'on y entrevoyait déjà clairement les qualités d'énergie et d'exécution que possèdent à un si haut degré les bronzes de Barye. Son poinçon n'obtint cependant qu'une mention honorable, et ce fut Vatinelle qui remporta le prix.

Barye ne se découragea pas. L'année suivante, il obtenait un second prix pour un *Caïn maudit après le meurtre d'Abel;* ce fut Jacquot qui fut couronné. En 1821, le sujet était *Alexandre assiégeant la ville des Oxidraques :* Barye fut battu par Lemaire. En 1822, l'Institut avait proposé *la Robe de Joseph rapportée à Jacob par ses frères;* ce fut Seurré jeune qui remporta le prix. Barye échoua également en 1823 sur un *Jason enlevant la Toison d'or*. En 1824, il ne fut pas même reçu en loge.

Ces échecs répétés eussent rebuté tout autre. Barye s'était vu préférer, par l'Académie, des artistes dont les noms sont aujourd'hui à peu près oubliés; il ne se plaignit pas, ne cria pas à l'injustice du sort et du siècle; mais il fallait vivre, et on ne sait pas assez ce qu'un grand nombre d'artistes

ont usé d'énergie et de talent dans des œuvres subalternes pour obéir à cette dure loi de la nécessité. Barye reprit les obscurs travaux d'orfévrerie et de gravure. Il entra chez Fauconnier, pour qui il modela, pendant huit longues années, un nombre considérable de figurines et d'animaux. Nous ne connaissons aucune de ces pièces, dont la plupart, n'étant pas signées, se trouvent confondues dans les ouvrages de l'orfévre. Mais le courageux artiste n'avait pas renoncé à la sculpture. En 1827, il avait envoyé au Salon plusieurs bustes qui ne furent pas remarqués. En 1831, il exposa un *Saint Sébastien*, figure académique et médiocre, dit-on, ainsi que plusieurs groupes d'animaux, entre autres un *Tigre dévorant un crocodile,* dont des juges clairvoyants, tels que Lenormant et Gustave Planche, signalèrent la haute valeur.

M. Delécluze, bien connu cependant par ses préférences classiques, ne s'y trompa pas davantage, et il écrivait dans le *Journal des Débats :* « Quant au *Tigre dévorant un crocodile,* cette singulière composition est de M. Barye, qui a fait aussi le modèle d'un saint Sébastien, fort remarquable par le naturel de son attitude et la vérité des détails. Cependant le tigre, qui tient le crocodile étreint dans ses pattes, et le reptile que la douleur fait retourner sur lui-même, forment un groupe si vrai et si effrayant tout à la fois, que, du moment que l'attention s'est portée dessus, on ne saurait s'en distraire. Quoique les êtres représentés dans ce morceau de sculpture semblent en rendre le genre moins élevé, moins important, cependant la vie est

rendue avec tant de force et de passion dans ces deux animaux, que nous ne balançons pas à regarder le groupe qu'ils forment comme l'œuvre de sculpture la plus forte et la meilleure du Salon. »

Dès cette époque, Barye passait au Jardin des Plantes tous ses moments de loisir ; il étudiait les animaux sur nature, se pénétrait non-seulement de leurs formes, mais de leurs allures et de leur physionomie. On voit le résultat de ces travaux obstinés dans ce bel ouvrage qui, au point de vue de la vérité, de l'agencement des deux figures, de la perfection du travail, est au nombre des meilleurs bronzes de l'artiste.

Ce succès montra clairement à Barye la route qu'il devait suivre. C'est en 1833, lorsqu'il était déjà âgé de trente-sept ans, qu'il exposa son *Lion dévorant un serpent,* qui souleva dans le camp académique les plus vives critiques, les plus bruyantes colères, et dans le public une approbation et une admiration presque unanimes. Sans se rendre compte peut-être de tout le mérite de cet ouvrage, on sentait instinctivement, naïvement, que ce n'était pas par pure fantaisie que l'artiste avait rompu avec la tradition, qu'il y avait là quelque chose de nouveau et d'excellent : un sentiment de vie, une vérité et un accent qu'ignoraient absolument les sculpteurs de la période précédénte.

C'est qu'en effet cette bête fauve, dans sa réalité criante, ne rappelait d'aucune manière ces absurdes lions stéréotypés, la patte posée sur une boule, affublés d'une crinière soigneusement bouclée, qui *ornent* encore aujourd'hui bon nombre de nos places

et de nos jardins publics; et on comprend ce mot d'un académicien qui, en voyant pour la première fois le bronze de Barye, s'écriait dans un accès de sainte horreur ; « Depuis quand les Tuileries sont-elles une ménagerie? » Il faut ajouter que ce superbe ouvrage ne rappelle pas davantage l'animal plein de vie aussi, mais pourtant un peu abstrait, typique, généralisé pour ainsi dire, qui représente l'espèce, la race par les caractères généraux plutôt que l'individu dont l'antiquité nous a laissé de si admirables exemples. Le lion de Barye donne l'impression d'un être réel et il fait frissonner. Il approche sa gueule béante du serpent qu'il tient dans ses griffes puissantes et aiguës. On entend son rugissement mêlé de férocité et de volupté; son poil se hérisse, tout son corps se courbe, en frémissant, sur sa proie que ses yeux sanglants contemplent avec une joie farouche. C'est l'imitation, non point servile ni mesquine, mais précise, absolue de la nature comprise par un artiste qui sait en relever les traits significatifs et saillants, mais dont le point de vue est pourtant encore étroit et restreint. Tous les détails, depuis la musculature jusqu'au pelage, sont rendus avec une énergie, une franchise, une finesse qu'il paraît impossible de surpasser. Barye se montre, dans cette importante sculpture, observateur excellent et praticien consommé. Mais là doit s'arrêter la louange. Dans sa conception générale cette figure manque de masses, et les détails trop nombreux masquent les grandes divisions et enlèvent à l'ensemble quelque chose du caractère de simplicité et de grandeur qu'il devrait avoir. Sous ce rapport, *le*

Lion au repos que l'on a vu longtemps à l'extrémité de la terrasse du bord de l'eau en face du précédent, et qui se trouve aujourd'hui à gauche du guichet des Tuileries qui fait face à la Seine[1], est très-supérieur au *Lion dévorant un serpent.* Quoique le modèle ait paru à l'Exposition de 1836, Barye ne l'exécuta qu'en 1847, à ce que je crois, et il est évident que, pendant cette période de treize années, son tact pittoresque s'était développé et que son goût s'était épuré et élevé. Les grandes divisions du corps sont plus nettement et plus largement accusées. Il est aussi vrai, aussi réel, aussi souple, aussi vivant; mais il a plus de noblesse, d'ampleur, de beauté. C'est une œuvre pleine de majesté, de fierté, de grandeur sans emphase et de la plus imposante simplicité. Dans cet ordre de sujets, je ne crois pas que Barye se soit jamais élevé plus haut. Ce magnifique bronze ne fait pas au premier abord une impression complétement favorable. Sous le rapport de l'exécution, du fini extérieur, il laisse à désirer. *Le Lion dévorant un serpent* est fondu par l'admirable procédé à *cire perdue.* Ce procédé conserve au métal toute la fleur du travail, les traces les plus délicates de l'ébauchoir et de la main de l'artiste. Malheureusement, il est difficile et coûteux, et lorsque la pièce est manquée, le modèle est à jamais perdu. Depuis la mort d'Honoré Gonon, qui a coulé en bronze la pièce dont nous parlons, on l'a complétement délaissé. Il nous faut de la rapidité et surtout du bon

1. Le lion qui lui fait face n'en est qu'une reproduction retournée à la machine.

marché. *Le Lion au repos*, au contraire, a été fondu au sable et par morceaux. Il paraît avoir été ajusté et réparé par un artiste malhabile, et, dans les cuisses surtout, le *rifloir* a fait son œuvre destructive. En même temps que *le Lion dévorant un serpent*, Barye avait exposé au Salon de 1833 le buste du duc d'Orléans; *un Cerf terrassé par deux limiers; un Cheval renversé par un lion; Charles VI dans la forêt du Mans; un Cavalier du* XVe *siècle; un Ours de Russie; un Ours des Alpes; la Lutte de deux ours; un Éléphant; une Gazelle morte;* un cadre de médaillons et plusieurs aquarelles, entre autres : *un Tigre dévorant un cheval, deux Jaguars, deux Jeunes Lions, un Tigre du Bengale,* etc.

Ces ouvrages si nombreux, si variés, et ceux qu'il exposa les années suivantes, entre autres un tigre en pierre qui doit être à Lyon et dont M. Thiers possède une fonte à cire perdue, avaient vivement attiré l'attention sur lui, et, à défaut de l'administration, qui lui tenait toujours rigueur et qui ne se laissa que bien rarement forcer la main, il avait trouvé, dans les princes de la famille d'Orléans, des protecteurs éclairés pour lesquels il exécuta plusieurs ouvrages importants. La liste civile avait acheté *le Lion dévorant un serpent;* le duc d'Orléans commanda à Barye un Surtout de table en lui laissant le choix des sujets. Barye fit neuf groupes, dont les cinq plus considérables représentent *la Chasse au tigre, la Chasse au taureau, la Chasse aux ours, la Chasse au lion, la Chasse à l'élan.* On avait adjoint au sculpteur un architecte qui surchargea ce travail d'une profusion d'ornements d'un goût détestable. En 1848,

le Surtout n'était pas terminé, et c'est en 1852, si je ne me trompe, lors de la spoliation que subit la famille du roi Louis-Philippe, qu'il fut vendu par morceaux. L'Exposition de l'École des Beaux-Arts ne renferme que les modèles bien détériorés de deux des principaux groupes, *la Chasse au taureau* et *la Chasse au lion*. Je n'oserais donc parler en détail de ces ouvrages que je n'ai pas revus depuis plus de vingt ans. Mais ils m'avaient fait une très-vive impression par l'abondance de l'invention et le mouvement, l'agencement ingénieux des ensembles, le caractère énergique, accusé des hommes et des animaux, par la verve, la vivacité avec lesquelles étaient conduites ces scènes tumultueuses, et que n'avait pas refroidies l'exécution la plus patiente et la plus suivie.

Malgré l'intervention personnelle du duc d'Orléans, à qui Louis-Philippe répondit très-constitutionnellement et très-spirituellement : « Que voulez-vous; j'ai établi un jury, je ne peux pas l'obliger à accepter des chefs-d'œuvre », les modèles du Surtout furent refusés au Salon de 1837. Ce n'est que de l'orfévrerie, dirent les juges, et des ouvrages trop peu terminés. On repoussa également un certain nombre de petits bronzes de Barye. L'artiste, justement blessé de ces exclusions systématiques, se retira de la lice et ne reparut en public qu'à l'Exposition de 1850.

Mais Barye se vengea dignement de l'injustice du jury. Il continua à exécuter une foule de ces bronzes, de ces *serre-papiers*, comme on disait dédaigneusement; petits par les dimensions, si remar-

quables par le caractère et par la vérité. Je renonce même à les nommer. Je signalerai cependant, parmi les plus importants : *la Panthère dévorant un lièvre*, et surtout *l'Éléphant monté par un Indien, écrasant un tigre*. Ce dernier ouvrage est, à mon avis, l'un des chefs-d'œuvre de Barye, et l'éminent artiste a tiré le plus heureux parti du contraste que forment la masse puissante, les mouvements lents et lourds de l'animal, et l'élégance, l'agilité de la ravissante figure de l'Indien. On verra également une suite très-piquante de statuettes équestres : *Charles VI effrayé dans la forêt du Mans, Charles VII*, un Personnage en costume du xve siècle, *Gaston de Foix, le général Bonaparte, l'empereur Napoléon*, réduction de la statue d'Ajaccio ; un autre modèle pour la même figure, projet pour la ville de Grenoble, *le duc d'Orléans, une Amazone en costume de 1830*. Ce sont des œuvres pleines d'élégance, d'une singulière vérite typique et locale, et qui ne perdraient rien à être exécutées en grandeur naturelle, tant elles sont bien inventées et étudiées dans tous leurs détails, avec le soin le plus minutieux et le goût le plus parfait. Cependant, je dois dire qu'elles me paraissent moins personnelles, moins caractéristiques du talent de Barye, que celles où il représente le nu et la nature sauvage. Mais j'ai hâte d'arriver à trois pièces capitales qui montrent Barye dans toute son originalité et toute sa force, et qui me paraissent être les efforts suprêmes de son talent. Je veux parler du *Thésée victorieux*, du groupe du *Roger et Angélique* avec les candélabres qui l'accompagnent, et du *Combat du Lapithe et du Centaure*.

Dans le *Thésée*, Barye s'est évidemment souvenu de l'antiquité. Mais comme il a choisi ses modèles, et surtout avec quelle liberté, quelle indépendance il les a suivis ! Par les larges divisions du torse, par la puissance des attaches, la figure principale rappelle les marbres d'Égine. Mais combien l'habile artiste a su la marquer de son cachet personnel ! Debout, portant sur ses deux pieds écartés, étreint par les pattes puissantes de l'animal dont la tête de taureau s'appuie à sa poitrine, Thésée se cambre dans un mouvement superbe et mesure son coup. C'est la force brutale luttant non-seulement contre la vigueur du jeune héros, mais contre l'intelligence de l'homme, et personne ne doute de sa victoire. La finesse, la distinction des traits de Thésée, la beauté virile de son corps contrastent de la manière la plus saisissante avec la férocité bestiale, les formes massives et grossières du monstre. Ces deux figures pleines de vie ne posent en aucune manière; elles ne se montrent pas; elles sont tout à l'action, et l'accord entre les mouvements et les expressions est parfait. Tout en tenant compte des enseignements que nous fournissent les monuments antiques, Barye ne leur a rien emprunté. Le groupe comme ensemble, et chacune des deux figures lui appartiennent complétement. Le sculpteur moderne reconnaît qu'il a des ancêtres dont on ne saurait trop étudier, méditer, admirer les chefs-d'œuvre; mais il savait bien que le livre de la tradition n'est et ne sera jamais fermé, qu'on ne doit mettre aucune borne à l'invention, et, au lieu de reproduire pour la millième fois quelqu'une de ces pâles et

fades réminiscences dont les artistes de nos jours sont prodigues, il s'est montré créateur à son tour.

En choisissant *Roger et Angélique* pour motif principal du dessus de pendule que lui avait commandé le duc de Montpensier, Barye entrait dans un nouvel ordre de sujets, et, à côté de sa beauté propre, cet ouvrage montre l'extrême souplesse du génie de l'artiste. La fantaisie et la grâce, tels sont les traits tout nouveaux qui distinguent ce bronze exquis. Pour la conception de l'hippogriffe, la description qu'en donne l'Arioste laissait toute latitude au sculpteur, qui n'a pas manqué d'en user largement. Rien de plus chimérique, de plus fantastique que cet amimal qui emporte les deux amants dans sa course furibonde; mais, la donnée admise, rien de plus précis, de plus logique, de plus sévèrement étudié et construit, de plus vraisemblable : un naturaliste s'y tromperait.

Quant au groupe des deux figures, il est conçu de la manière la plus naturelle et la plus pittoresque. Rien de systématique ni d'artificiel ; aucune convention. La jeune femme aux formes opulentes et voluptueuses embrasse et enlace Roger qui la couve et la domine de son regard énergique et passionné. C'est bien là le couple amoureux du poëte. On ne se lasse pas de suivre les formes délicieuses de cette séduisante créature, qui par leur ampleur rappellent un peu Rubens, mais auxquelles Barye a donné une élégance, une distinction, une précision que ne possède pas le peintre flamand.

Ce groupe est accompagné de magnifiques candé-

labres, ornés, à la base, des statues assises de Junon, de Minerve et de Vénus, avec leurs attributs, à la partie moyenne, de trois Chimères, et, dans le haut, des trois Grâces vues par le dos, qui soutiennent la girandole. L'invention de l'ensemble est ingénieuse et excellente, et cet ouvrage peut certainement lutter sans désavantage avec ce que les anciens et les artistes de la Renaissance nous ont laissé de plus parfait dans ce genre.

Le groupe des Grâces surtout est exquis. Quant aux grandes déesses, habilement disposées, caractérisées de la manière la plus précise, d'un galbe grand et élégant, d'une facture pleine et souple, elles n'ont cependant pas, à ce qu'il me semble, toute la pureté de style et l'élévation qui leur conviendraient. Il est très-fâcheux que ces beaux ouvrages soient placés beaucoup trop haut. Le groupe de *Roger et Angélique,* en particulier, est, pour ainsi dire, perdu pour le spectateur. Ces ouvrages devraient être au niveau de l'œil. Ils ont tant d'importance, qu'il vaudraient la peine de les disposer sur une table afin qu'on pût les étudier utilement.

Le Combat du Lapithe et du Centaure, très-connu par les répétitions du commerce, est représenté à l'Exposition de l'École des Beaux-arts par un modèle d'une grande dimension. C'est celui du bronze exposé en 1850, et qui est aujourd'hui dans un musée de province. Ce modèle a d'autant plus d'intérêt qu'il n'est pas identique à celui dont on se sert pour exécuter les petits exemplaires. Cependant la donnée générale est la même. Le Lapithe, cramponné des genoux, des jambes et des talons, aux

flancs de son terrible ennemi, le tient à la tête qu'il va frapper de sa massue déjà levée. Le Centaure cabré, le torse d'une merveilleuse souplesse renversé sur la cuisse de son adversaire, se débat dans un effort suprême. Voilà Barye tout entier et dans toute sa force ; voilà l'ouvrage qu'il faut opposer aux personnes encore nombreuses aujourd'hui qui ne veulent voir dans notre grand artiste qu'un habile sculpteur de genre. Tout est là, originalité dans la conception; beauté, harmonie, grandeur des lignes générales; élégance du galbe des figures, admirable anatomie de l'homme et du cheval, exécution puissante et ardente : la vie, le mouvement, l'énergie, le savoir.

Barye eut deux fois l'espérance de se montrer dans des monuments de grande dimension. Je ne veux pas parler, bien entendu, de la malencontreuse statue en demi-bosse qu'il fit de Napoléon III, et que l'on a vue au-dessus du guichet du Carrousel : ce sont là de ces erreurs qu'il faut passer sous silence. Mais, en 1840, un ministre passionné pour les arts et qui appréciait le talent de Barye, eut l'idée de lui faire exécuter le couronnement de l'arc de l'Étoile. Barye proposa un aigle gigantesque de plus de 70 pieds d'envergure s'abattant sur un amas de trophées, de canons, d'écussons de villes conquises, etc., avec des fleuves enchaînés aux quatre coins de l'acrotère. Mais, au dernier moment, on craignit d'offusquer les chancelleries et de brouiller les cartes. Une autre fois, M. Lefuel chargea Barye de sculpter les quatre groupes décoratifs qui ornent les pavillons du nouveau Louvre sur la place du Carrousel. Mais ces grands

ouvrages sont placés si haut, qu'ils sont, on peut le dire, perdus pour la gloire de l'artiste. Les esquisses de ces quatre groupes : *la Paix, la Guerre, l'Ordre, la Force* sont à l'École des Beaux-Arts. Ce sont sans doute de très-remarquables conceptions, où l'on retrouve le savoir et le goût du maître; mais ces sujets ne convenaient pas à Barye. Je crois, pour ma part, que c'est dans les ouvrages où la figure humaine est combinée avec des figures d'animaux et où elle n'est pas absolument prépondérante, que Barye montra toute son originalité et sa supériorité.

C'est sous l'empire d'une vive et profonde admiration, mais aussi d'un amer chagrin, que j'ai quitté la salle d'exposition de l'École des Beaux-Arts. Quoi! ces groupes de 30 ou de 50 centimètres, qui auraient si facilement affecté les proportions héroïques, seront-ils tout ce que laissera un artiste qui a créé un genre, qui a exprimé des pensées pittoresques intéressantes et nouvelles avec tant de spontanéité, de vérité, d'ardeur; avec un savoir, une sûreté et, on peut bien le dire, un ensemble de qualités personnelles et élevées qui le placent au premier rang des artistes de notre temps? Se figure-t-on l'effet que produiraient dans nos jardins publics le *Thésée,* le *Centaure* et même le groupe de *Roger et Angélique,* exécutés dans les grandes proportions que les ressources de la mécanique moderne permettraient de leur donner sans altérer — gravement au moins — leur caractère et leur beauté? Ce n'est pas à l'administration que je m'adresse, elle s'est montrée depuis longtemps trop peu soucieuse de susciter ou de retenir les ouvrages de nos meilleurs artistes, et pour

ces choses-là elle n'a jamais d'argent. Mais la ville de Paris! Il serait digne d'elle de mettre dans tout leur jour les chefs-d'œuvre d'un de ses enfants, de l'un des sculpteurs les plus éminents de l'école française du XIXe siècle.

Novembre 1875.



TABLE DES MATIÈRES

Paris. — J. CLAYE, imprimeur, 7, rue Saint-Benoît. [2079]